غالب

معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات



گوپی چند نارنگ

غالب

معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات

چہ داند فہم کوتہ بال جولاں گاہ شوقم را
کہ او راہ دگر رفت است و من جائے دگر دارم

— نظیری

غالب

معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات

گوپی چند نارنگ

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

(GHALIB: MEANING, MIND, DIALECTICAL THOUGHT AND POETICS)

801.954 Narang, Gopi, Chand
Ghalib : Ma'ni-Afrini, Jadliyaati Waza', Shunyata Aur Sheriyaat/ Gopi Chand Narang.- Lahore : Sang-e-Meel Publications, 2013.
678pp.
1. Urdu Literature - Ghalib - Criticism. I. Title.

2013ء
نیاز احمد نے
سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور
سے شائع کی۔

ISBN-10: 969-35-2642-2
ISBN-13: 978-969-35-2642-4

Sang-e-Meel Publications
25 Shahrah-e-Pakistan (Lower Mall), Lahore-54000 PAKISTAN
Phones: 92-423-722-0100 / 92-423-722-8143 Fax: 92-423-724-5101
http://www.sang-e-meel.com e-mail: smp@sang-e-meel.com

حاجی حنیف اینڈ سنز پرنٹرز، لاہور

کلام غالب کی اب تک کتنی تعبیریں ہو چکی ہیں۔ مگر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غالب پر غور وفکر کرتے کرتے ایسی راہ کی طرف نکل گئے ہیں جس کی طرف شاید ہی کسی ماہر غالبیات کا دھیان گیا ہو، اور دھیان گیا بھی تو اس رنگ میں جیسے خلیفہ عبدالحکیم کا دھیان گیا کہ انہوں نے غالب کا یہ شعر ؎

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

نقل کرتے ہوئے کہا کہ کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا۔ انھیں یہ خیال نہیں آیا کہ ممکن ہے غالب کے اس رنگ کے اشعار اس کی ویدانتی فکر ہی کا کرشمہ ہوں۔ اصل میں غالب نے اپنی فارسیت پر اتنا زور دیا تھا اور اتنا فخر کہ یہ خیال کسی کو مشکل ہی سے آسکتا تھا کہ اس شاعر نے کسی اور تہذیب سے بھی خوشہ چینی کی ہوگی۔ نارنگ صاحب کو تو یہ خیال آنا ہی تھا کہ اب ان کا اصرار اس پر ہے کہ اردو کی کلاسیکی شاعری حسن وعشق کے جس تصور کی امین ہے اس کا سرچشمہ قدیم ہند کے افکار وتصورات میں ہے۔ سو شاید انہوں نے غالب سے بھی کچھ ایسے اشارے لئے اور قدیم ہند کے افکار وتصورات میں لمبی غوطہ زنی کر ڈالی۔ وہاں انہیں غالب کی فکر کے دو سرچشمے نظر آئے۔ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر۔ نارنگ صاحب کے تجزیئے میں سنسکرت کی ایک پرانی کتاب ''جوگ بشست'' کا حوالہ بار بار آیا ہے۔ یہ کتاب تو میری نظر سے بھی گذری ہے۔ وہاں کائنات کے عدم و وجود کے بارے میں رام چندر جی کا ایک لمبا بیان ہے۔ اس کا خلاصہ یہی نکلتا ہے جس کا حوالہ خلیفہ عبدالحکیم نے بھی دیا ہے ؏

عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

یا ؎

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

اور ہاں نارنگ صاحب کو اس پر بھی اصرار ہے کہ غالب نے اگر واقعی کسی فارسی شاعر سے گہرا اثر قبول کیا ہے تو وہ سبک ہندی کا شاعر بیدل ہے۔ مگر بیدل اور غالب دونوں اگر کسی سے قریب ہیں تو ان کی دانست میں وہ کوئی فارسی شاعر نہیں بلکہ بودھی فکر کا ترجمان مفکر ناگارجن ہے۔ مگر ادھر انہیں دریدا کی فکر کے ڈانڈے بھی ناگارجن کی فکر سے ملتے نظر آتے ہیں۔

سو نارنگ صاحب نے شعر غالب کی تعبیر کچھ اس طرح کی ہے کہ ایک طرف اس کا رشتہ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر سے نظر آرہا ہے اور دوسری طرف اس کے ڈانڈے آجکل کی مابعد جدید فکر سے ملتے دکھائی دے رہے ہیں۔ یعنی اب ہم نارنگ صاحب کے واسطے سے غالب کی ایک یکسر نئی تعبیر کے روبرو ہیں سو اب ؎

صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لئے

انتظار حسین

''دریں پنجاہ و دوسال چہ درہاے معنی، بروے من کشادہ اند، و کرسی اندیشۂ مرا در فرازستانِ آگہی بکدام پایہ نہادہ اند۔ حیف! کہ ابناے روزگار حسنِ گفتارِ مرا نشناختند۔ مرا خود دل برآناں می سوزد کہ کامیاب شناساے فرۂ ایزدی نگشتند و ازیں نمایش ہاے نظر فروز کہ در نظم و نثر بکار بردہ ام، سرگراں گزشتند۔ گوئی نظیری ہمدردِ من و مقطعِ آں مینو آرامشگاہ نواے سازِ دمِ سردِ من است،

تُو نظیری ز فلک آمدہ بودی چو مسیح
باز پس رفتی و کس قدرِ تُو نشناخت، دریغ!''

— درفش کاویانی

''مولانا فضل حق کے شاگردوں میں سے ایک شخص نے ناصر علی سرہندی کے کسی شعر کے معنی مرزا صاحب سے جا کر پوچھے۔ انھوں نے کچھ معنی بیان کیے۔ اس نے وہاں سے آکر مولانا سے کہا ''آپ مرزا صاحب کی سخن سنجی اور سخن فہمی کی اِس قدر تعریف کیا کرتے ہیں؛ آج انھوں نے ایک شعر کے معنی بالکل غلط بیان کیے؛ اور پھر وہ شعر پڑھا؛ اور جو کچھ مرزا نے اُس کے معنی کہے تھے، بیان کیے۔ مولانا نے فرمایا پھر ان معنوں میں کیا بُرائی ہے؟ اُس نے کہا بُرائی تو کچھ ہو یا نہ ہو مگر ناصر علی کا یہ مقصود نہیں ہے۔ مولانا نے کہا اگر ناصر علی نے وہ معنی مراد نہیں لیے جو مرزا نے سمجھے ہیں تو اُس نے سخت غلطی کی۔''

— یادگار غالب

انتساب

ہلالِ امتیاز

جمیل الدین عالی

'غزلیں دوہے گیت' کے شاعرِ بے بدل

خاندانِ لوہارو کے عالی دماغ روشن خیال چشم و چراغ

اور غالب کی ادبی و تہذیبی وراثت

کے شائستہ ترین و نفیس امانت دار

کے نام

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

لاابالی شو و در یاب فراخی نشاط
چند در تنگی مشرب کہ فراوانی نیست

— نظیری

فہرست

بابِ یازدہم

بابِ دوازدہم

دیباچہ

نطق کو سو ناز ہیں تیرے لبِ اعجاز پر

غالب کا کلام جامِ جہاں نما ہے۔ غالب کے اشعار میں نہایت دقیق، دور رس اور پیچ در پیچ معانی کی ایک حیرت زا اور عمیق دنیا آباد ملتی ہے۔ غالب کے بارے میں سب سے بڑا سوال جس کا کوئی آسان جواب نہیں یہ ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو کوندے کی طرح لپکتی ہے اور شبستانِ معنی کو روشن کرتی چلی جاتی ہے، اس طور کہ پڑھنے والا دم بخود رہ جاتا ہے۔ قاری تحلیل کرنا چاہتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ایک جمالیاتی واردات سے بھی گزرتا ہے جس کا بیان آسان نہیں۔ اس کی حسن کاری میں وہ کیا خاص کشش ہے کہ کوئی کمی نہیں آتی۔ اس میں وہ کون سی صداقت اور انکشافی قوت ہے کہ آج بھی یہ شاعری انسانی سربلندی اور شرف و امتیاز پر ہمارا اعتبار بڑھا دیتی ہے، دکھوں اور شداید سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ دیتی ہے اور زندگی کے حسن و نشاط اور کیف و سرور کے لطف و اثر کو بڑھا دیتی ہے، نیز اس کے نیرنگِ نظر اور فکری طلسمات کے بارے میں جتنا سوچیے اتنے نئے در وا ہوجاتے ہیں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر عقیدے، ہر مسلک، ہر مزاج، ہر وضع کے شخص کے لیے اس کی پسند کا کچھ نہ کچھ مال یہاں ضرور مل جاتا ہے۔ اس میں کچھ مقناطیسیت ایسی ہے کہ ہر کرشمہ دامنِ دل کو کھینچتا ہے کہ جا اینجا ست، لیکن :

ایک دو ہوں تو سحرِ چشم کہوں
کارخانہ ہے واں تو جادو کا

غالب تنقید نے اس جادو کے کارخانے یا سحرِ چشم یا کرشمہ و ناز و خرام کی ایک ایک ادا کو گن ڈالا ہے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ بسیار شیوہ ہاست بُتاں را کہ نام نیست۔ دیکھا

جائے تو یہ احساس اگرچہ عام نہیں لیکن سچائی یہی ہے کہ غالب تنقید نامعلوم کا سفر ہے۔ غالب نے جو بات کسی رہزنِ تمکین و ہوش کے لیے کہی تھی وہ خود ان پر صادق آتی ہے:

بلائے جاں ہے غالب اُس کی ہر بات
عبارت کیا اشارت کیا ادا کیا

عبارت کو اگر متن قرار دیا جائے تو اشارت معنی گستری ہے اور ادابندی وہی نامعلوم کا سفر ہے یعنی 'آبِ چشمۂ حیواں درونِ تاریکیست'۔ غالب نے چودھری عبدالغفور کے نام ایک خط میں اپنی طرز کا دفاع کرتے ہوئے پتے کی بات کہی ہے:

اگرچہ شاعرانِ نغز گفتار ز یک جام اند در بزمِ سخن مست
ولے با بادۂ بعضے حریفاں خمارِ چشمِ ساقی نیز پیوست
مشو منکر کہ در اشعارِ ایں قوم ورائے شاعری چیزے دگر ہست

یعنی شاعروں کی تو کمی نہیں لیکن شاعروں شاعروں میں فرق ہے، کچھ نغزگو تو ایسے ہیں کہ ایک ہی طرح کے جام سے مست ہیں، لیکن کچھ ایسے بھی ہیں کہ خمارِ چشمِ ساقی کو بھی ملا دیتے ہیں۔ زیادہ بڑی بات تیسرے شعر میں کہی گئی ہے کہ ایسے شاعروں کا منکر نہیں ہونا چاہیے جن کی شاعری میں کچھ نہ کچھ 'ورائے شاعری' بھی ہوتا ہے۔ یہ 'ورائے شاعری' کیا ہے۔ غالب تنقید میں سارا مسئلہ اسی 'چیزے دگر' کا ہے جسے اوپر ہم نے 'نامعلوم کا سفر' کہا ہے۔

ایک پرانی لوک کہانی ہے کہ ایک بڑھیا رات کے وقت چوک پر کچھ ڈھونڈھ رہی تھی۔ کسی نے پوچھا اماں کیا ڈھونڈھ رہی ہو۔ کہنے لگی گھر کی چابیاں کھوگئی ہیں ان کو ڈھونڈھ رہی ہوں۔ اس نے کہا، چابیاں کہاں کھوئی ہیں۔ بڑھیا نے کہا گھر میں لیکن وہاں اندھیرا ہے کچھ سُجھائی نہیں دیتا، یہاں روشنی میں ڈھونڈھ رہی ہوں۔ غالب تنقید کا سارا معاملہ یہی ہے۔ بالعموم غالب کو ہم وہاں ڈھونڈھتے ہیں جہاں روشنی ہے، جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ روشنی میں ہو ایسا نہیں ہے۔

غالب کی راہ میں حالی سے معتبر رہنما دوسرا نہیں۔ حالانکہ وہ معذرت کرتے ہیں کہ 'یادگار'

ان کاموں سے نہیں جسے عقل کی صوابدید سے سرانجام دیا جائے۔ اسے وہ اپنے 'معتقدانہ جوشِ عصبیت' کا نتیجہ قرار دیتے ہیں جو انسان کو اندھا اور بہرا کردیتا ہے (ص 375) انھیں اس بات کا رنج ہے کہ مرزا اپنی شاعری کا سکہ لوگوں کے دلوں پر جیسا کہ چاہیے تھا نہیں بٹھا پائے (ص 378)۔ زمانے کا مذاق بدل گیا ہے اور یہ کتاب اُن تصانیف میں شمار نہیں ہوسکتی جن کی ملک میں ضرورت ہے (ص 375)۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ غالب تنقید ہرچندکہ بہت آگے نکل گئی ہے آج بھی غالب پر سب سے اچھی کتاب یادگار غالب ہی ہے اور غالب تنقید کی اکثر راہیں اسی کتاب سے نکلتی ہیں۔

یادگار میں غالب پر تنقید قائم کرتے ہوئے حالی نے بجاطور پر سب سے زیادہ زور 'طرفگیِ خیالات' اور 'جدت و ندرتِ مضامین' پر دیا ہے جسے ایک زمانے نے تسلیم کیا ہے اور جسے بعد کی غالب تنقید برابر دہراتی آئی ہے۔ حالی نے مرزا کے اشعار سے بحث کرتے ہوئے کہیں مضمون آفرینی کی داد دی ہے، کہیں خیال بندی کی، کہیں تمثیل نگاری کی، کہیں نزاکتِ خیالی وطرفگیِ بیان کی، کہیں استعارہ سازی وتشبیہ کاری کی، کہیں نکتہ رسی، تیز نگاہی، بذلہ سنجی وشوخی وظرافت کی، تو کہیں ندرت و جدت و اسلوب و ادا کی۔ بیشک یہ سب شعری لوازم، نیز ان جیسے دیگر کئی لوازم غالب کی معنی آفرینی وحسن کاری کی شعری گرامر کے ارکانِ اساسی قرار دیے جاسکتے ہیں۔ یہ سب بہت خوب ہے۔ مگر اس پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی آرا سے استنباط کرتے ہوئے ہماری سعی وجستجو اس سے ذرا ہٹ کر ہے اور ہماری کوشش یہ رہی ہے کہ ان رسومیاتِ شعری کے پسِ پشت کیا کوئی اضطراری و لاشعوری حرکی تخلیقی عنصر یا افتادِ ذہنی ایسی بھی ہے، یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدیعی منطق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری یا طرفگیِ خیال کی تخلیقیت میں تہ نشیں طور پر اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ حالی یہ تو کہتے ہیں کہ خیال نیا اور اچھوتا ہے، لیکن یہ نہیں بتاتے کہ غالب کے یہاں خیال نیا اور اچھوتا کیسے بنتا ہے، یا غالب کے یہاں پہلے سے چلے آرہے مضمون سے نیا اور اچھوتا مضمون (مضمون آفرینی) یا معمولہ خیال سے یکسر نیا خیال (خیال بندی) یا اس کا

کوئی اچھوتا، ان دیکھا، انوکھا، نرالا، طلسماتی پہلو کیسے پیدا ہوتا ہے جو معنی کے عرصہ کو برقیا دیتا ہے یا نئے معنی کی وہ چکاچوند پیدا کرتا ہے جسے عرفِ عام میں سابقہ تنقید 'طرفگیِ خیال' یا 'ندرت و جدت مضامین' سے منسوب کرتی آئی ہے۔

غالب کی غیر معمولی تخلیقی اپج کی داد دیتے ہوئے حالی اس کے لاشعوری رشتوں کی طرف اشارہ تو کرتے ہیں، لیکن وہ اس بھید کو زیادہ کھولنا نہیں چاہتے کہ غالب کا ذہن اس طور پر ہی کارگر کیوں ہوتا ہے، یعنی وہ کیا اضطراری کیفیت یا لاشعوری افتادِ ذہنی ہے جو شاعر کے ارادے اور اختیار سے ورا ہے۔

تخلیقی عمل یوں بھی بھید بھرا بستہ ہے۔ تنقید اس کی تھاہ لانے کا دعویٰ نہیں کرسکتی، فقط قرأت کی بنا پر رائے قائم کرسکتی ہے۔ یعنی غالب کے یہاں کچھ نہ کچھ افتادِ ذہنی یا فکری نہاد ایسی ہے جو غالب کے تخلیقی عمل کی خلقی خصوصیت کا لازمہ ہے جس کو غالب اکثر و بیشتر اضطراری یا اختیاری طور پر کام میں لاتے ہیں اور جس کا گہرا تعلق اُس جدلیاتی وضع یا حرکیاتِ نفی سے ہے جس کے سوتے ان کے ذہن کی لاشعوری گہرائیوں میں پیوست ہیں۔

مسئلہ یہ ہے کہ طرفگیِ خیال اور جدت و ندرتِ مضامین عمومی اصطلاحات ہیں جن کا اطلاق سبکِ ہندی کے دوسرے اساتذہ پر بھی اسی طرح کیا جاسکتا ہے جس طرح غالب پر تو پھر غالب دوسروں سے الگ کیسے قرار پاتے ہیں۔ حالی اور متبعین حالی کے زمانے تک عمومی تنقید برحق تھی لیکن اکیسویں صدی تک آتے آتے غالب تنقید یہ سوال اٹھانے میں حق بجانب ہے کہ طرفگیِ خیال اور ندرت و جدتِ مضامین جس پر سب سر دھنتے ہیں، وہ غالب کی تشکیلِ شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟ ترکیب وتشبیہ واستعارہ وکنایہ وتمثیل وشوخی وظرافت وغیرہ سامنے کے ہیئتی لوازم ہیں، ان کی کارکردگی وحسن کاری ہر اعتبار سے برحق، لیکن اس سب کے پسِ پشت کیا کوئی اور نظام یا حرکیات بھی ہے، یا غالب کے شعری قالب یا لسان کی داخلی ساخت میں کوئی تہ نشیں ہم رشتگی یا قدرِ مشترک بھی ہے جو تخلیقی عمل کی کسی خلقی یا شعوری و لاشعوری نہاد پر دلالت کرتی ہو، یا غالب کی افتادِ ذہنی کا لازمی حصہ ہو، یا کسی باطنی جوہری نظام سے انگیز ہوتی ہو۔ یعنی اگر حرکیات یا جدلیاتِ نفی کا تفاعل غالب

کے تخلیقی عمل میں جاری وساری ہے اور غالب کی سرشت ونہاد کا حصہ ہے، تو اس کی نوعیت یا راز کیا ہے اور اس کی زیرزمین جڑیں کہاں ہوسکتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہماری کوشش حالی سے انحراف کی نہیں بلکہ فکرِ حالی کا اثبات کرتے ہوئے اسی کے پہلو بہ پہلو غالب کی تشکیلِ شعر اور معنی آفرینی کے تخلیقی بھیدوں کے بارے میں کچھ بنیادی سوال اٹھانے اور ان کے جواب کھوجنے کی سعی وجستجو سے عبارت ہے کہ شاید اس سے وہ سرشتہ ہاتھ آجائے جو غالب کے تخلیقی عمل کی جڑوں اور گہرائیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

حالی جس شعریاتی انقلاب کا ذکر کرتے ہیں جو فارسی غزل میں ہندوستان میں ظہور پذیر ہوا، وہاں حالی بیدل کا نام نہیں لیتے، کیونکہ بیدل اس وقت تک بوجوہ نہ صرف پیش منظر میں نہیں تھے بلکہ مطعون تھے۔ شبلی نے بھی شعرالعجم سے بیدل کو باہر رکھا تھا۔ حالی ہوں، شبلی یا آزاد جہاں جہاں انھوں نے بیدل کا ذکر کیا ہے، بطور تحسین نہیں ہے، ہرچند کہ یہ تینوں تاریخ نویسی اور تحسین کاری میں اپنے اپنے طور پر سبکِ ہندی کے شعریاتی ارتقا اور بلوغ کا دفاع کررہے تھے۔ خود غالب کا بہار ایجادیِ بیدل پر جان چھڑکنا اور پھر بیدل سے اپنی برأت کا اعلان کرنا، اور اس سب کے باوجود بیدل کی تجریدیت اور پیچیدہ خیالی سے زندگی بھر پیچھا نہ چھڑا سکنا کہ وہ ان کے لاشعوری imprint کا حصہ تھی، یہ سب اچھا خاصا متناقضانہ ہے۔ شعوری و لاشعوری اثرات کا پراسرار کھیل کیا کیا نفسیاتی گرہیں اور پیچیدگیاں پیدا کرتا اور نیرنگِ نظر دکھاتا ہے، غالب کی شخصیت اور تخلیقی عمل میں ایسے کئی بے رحم عناصر متقاطعانہ طور پر crisscross کرتے ہیں جن گتھیوں کو ہنوز پوری طرح نہیں کھولا گیا۔ اس ضمن میں بہت سے عناصر بظاہر معمائی معلوم ہوتے ہیں لیکن غالب کی جدلیاتی ذہنی ساخت، افتاد ونہاد، اور بیدل وسبک ہندی کی لاشعوری جڑوں پر نظر رکھی جائے تو کچھ سوال اتنے لاینحل نہیں رہتے اور کچھ گرہیں غور وتامل سے دیر سویر کھلنے لگتی ہیں۔

غالب کی تشکیلِ شعر اور معنی آفرینی کے تہ در تہ جدلیاتی رشتوں کے پیش نظر بیدل شناسی اور سبک ہندی کی شعریاتی جہات پر جہاں تک ممکن تھا نظر ڈالنے کی سعی کی گئی ہے، نیز ان سوالوں پر بھی غور کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہندستانی تہذیبی وجدان اور

فکر و فلسفہ سے ان کا جو تعلق ہے اس کی جڑیں کہاں کہاں پیوست ہو سکتی ہیں۔ غالب کی ذہنی ساخت میں آخر ایسا کیا ہے کہ اگر اس میں سیدھی بات بھی داخل ہوتی ہے تو بل کھاتی ہوئی نکلتی ہے۔ اتنی بات تو حالی کی تفہیم و تحسین اور ان کی دی ہوئی مثالوں کی ردتشکیل اور بازتنقید (باب اوّل) ہی سے سامنے آجاتی ہے کہ جدلیاتی حرکیات غالب کی فکر و تخلیقیت کا جوہر خاص ہے۔ ان کی دقیقہ سنجی، طرفگیِ خیال اور جدت و ندرت جس پر تنقید زور دیتی آئی ہے، اس میں جہاں دوسرے لوازم و وسائل بجاطور پر بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی وضع کا دستور غالباً دستور خاص ہے جو ان کی پوری شاعری کی تخلیقیت میں جاری و ساری اور تہ نشیں ہے۔ اس کو امکانی حد تک متن کی روشنی میں بار بار پرکھنے اور قرأت و تجزیے کی کسوٹی پر کسنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس سے صرفِ نظر کر کے غالب کے چراغانِ معنی اور طرفگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہہ ممکن ہی نہیں۔

غالب کئی بار اس مقام پر ملتے ہیں جہاں عام زبان میں گفتگو کرنا محال ہے، یا جہاں آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلنے لگتا ہے۔ عام زبان تعینات و ثنویت کی شکار ہے۔ غالب اپنے ارضی احساسات و کیفیات کی واردات میں اس سے ماورا ہونا چاہتے ہیں، یعنی state of no mind بالخصوص نسخۂ حمیدیہ میں بہت سا کلام ایسا ہے اور بعد میں بھی جو کسی ایسے تجربہ کی تہ لیتا ہے جو ذہن و شعور سے آگے کی بات ہے۔ عام زبان روزمرہ تجربے کی ترسیل پر بھی پوری طرح قادر نہیں ہو سکتی تو ذہن و شعور سے آگے کی بات کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہ غرابت یا (عرفِ عام میں) بے معنویت یا بے صدا خاموشی کی زبان ہے۔ غالب اکثر و بیشتر تخلیقی تجربہ کے استغراق کی اس وادی میں ملتے ہیں جہاں آسمان پر ابر کا ایک ٹکڑا بھی دکھائی نہیں دیتا اور پورا آکاش باطن کی جھیل میں جھانکنے لگتا ہے۔ جہاں سے فہمِ عامہ کا تکلم قریب قریب ناممکن ہوجاتا ہے، یا جہاں عام زبان کے پر جلنے لگتے ہیں۔ سوچنے کا مقام ہے کہ کیا غالب کی شاعری بے صدا خاموشی کی بے لوث زبان کی بحالی کی شاعری نہیں؟ کیا آج کا انسان فاشسٹی تعینات کے تحکمانہ غلبہ یا صارفیت یا افادہ پرستی کی یلغار میں خاموشی کی زبان کو بھول نہیں گیا ہے۔ انسانیت کی ازلی معصومیت اور بے لوثی

کی زبان گویا کہیں کھو گئی ہے۔ غالب کی شاعری اس خاموشی کی زبان یا شرفِ انسانی یا معصومیت کی ازلی زبان کی بحالی کی سعی کا درجہ رکھتی ہے۔

جدلیاتی گردش جو بطور جوہر غالب کی تخلیقیت میں جاگزیں ہے، اس کا سراغ سبک ہندی میں ملتا ہے اور بیدل کی سریت میں بھی اس کی پرچھائیاں دیکھی جاسکتی ہیں، لیکن اس کا بیج کہاں سے آیا ہے اور اس کے لاشعوری سوتے کہاں ہیں۔ سبکِ ہندی اور بیدل پر دو باب اسی جستجو کے لیے مختص کیے گئے ہیں۔ یوں تو جدلیاتِ نفی کے فکر و فلسفہ کا قدیم ترین سرا اپنشدوں تک پہنچتا ہے لیکن یہ ماورائی فکر ہے جو بعد کے وجودی اور متصوفانہ پیرایوں میں بھی روپ بدل بدل کر منتقل ہوتی رہی ہے۔ اس کی یکسر بے لوث، منزہ، غیر ماورائی اور غیر وجودی شکل فقط بودھی فکر و فلسفہ میں ملتی ہے جس کے اثرات چینی جاپانی روایت تک چلے گئے ہیں۔ ان کا سب سے بڑا سرچشمۂ فیضان بودھی فکر (= شُونیہ تا) ہے جو بجنسہٖ نہ تو مذہبی ہے نہ ماورائی ہے نہ یہ کوئی گیان دھیان یا مسلک یا عقیدہ ہے۔ یہ فقط فکر کا ایک پیرایہ یا سوچنے کا طور ہے، ہر ہر موقف، ہر مظہر، ہر عقیدہ، ہر تصور کو رد در رد کرنے کا، یا اس کو پلٹ کر اس کے عقب میں دیکھنے کا۔ چونکہ دکھائی دینے والی حقیقت فقط اتنی یا وہی نہیں ہے جو وہ نظر آتی ہے۔ کائنات ایک متناقضہ ہے جس میں ہر ہر شئے اپنے غیر سے قائم ہو رہی ہے، اور ہر شئے چونکہ قائم بالغیر ہے، اس لیے اصلیت سے عاری یعنی شونیہ ہے۔ گویا (شُونیہ تا) شونیتا بطور فکری طریق کا سب سے بڑا کام تعینات یا تصورات کی کثافت کو کاٹنا اور آلودگی کے زنگ کو دور کرنا ہے تاکہ تحدید کی دھند چھٹ جائے، طرفیں کھل جائیں اور آزادی و آگہی کا احساس گہرا ہو جو زندگی اور انسانیت کا سب سے بڑا شرف ہے۔ گویا بطور فکری طریق کار یہ 'صیقلِ آئینہ' کے لگ بھگ مترادف ہے جو عبارت ہے آہنی آئینہ پر بار بار لکیر لگانے سے کہ زنگ یا کثافت کٹ جائے اور آئینۂ قلب چمکنے لگے تاکہ حقیقت کی جلوہ نمائی ہو۔ مگر روایتاً یہ طور ماورائی ہے جبکہ غالب کی فکر غیر ماورائی اور ارضیت اساس ہے۔ غالب کا منتہا عرفان نہیں انسان ہے۔ شونیتا غیر ماورائی اور اس حد تک بے لوث، منزہ اور علمیاتی ہے کہ یہ بطور سان کے ہے، سان کا کام دھار

لگاتا ہے کاٹتا نہیں۔ شونیتا تعینات کے رد در رد یا یہ دکھانے کے بعد کہ ہر شئے متناقضانہ ہے، خود بھی کالعدم ہوجاتی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا غالب کے سروکار ماورائی نہیں ارضی و شعریاتی ہیں، غالب کا مقصود انسان، انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں، زندگی کے متناقضات اور معنیات کا نیرنگِ نظر ہے۔ چنانچہ غالب کی شعریات تک آتے آتے اس غیر ماورائی حرکیاتِ نفی کی خاصی قلبِ ماہیت ہوجاتی ہے اور یہ گوناگوں شعریاتی اطوار اور معنیاتی پیرایوں میں ڈھل جاتی ہے۔ خاطرنشاں رہے کہ ہم نے اسے شونیتائی شعریات نہیں کہا ہے، فقط شونیتا غیر ماورائی جدلیاتی حرکیات سے ملتی جلتی شعریات کہا ہے۔ غالب کی جدلیاتی فکر کے گوناں گوں طور طریقوں اور مختلف النوع پیرایوں کا اگر کوئی غیر ماورائی ارضیت اساس سرچشمہ ہوسکتا ہے تو وہ شونیتا مماثل حرکیات ہی ہے۔ یہ طریقِ محض یا طورِ محض ہے معمولہ و موصولہ کے زنگ کو کاٹنے اور آزادی و آگہی کے احساس کی راہ کھولنے کا۔ غالب کی فکری افتاد و نہاد میں جدلیاتِ نفی اس حد تک جاگزیں ہے کہ یہ نہ صرف ہر نوع کی 'پابستگیِ رسم و رہِ عام' اور 'پاداشِ عمل کی طمعِ خام' کے خلاف مجتہدانہ کردار ادا کرتی ہے، یا پیش پا افتادہ اور عامیانہ کی آلودگی کو کاٹتی ہے، بلکہ ہر معمولہ و موصولہ کو پلٹ کر طرفوں کو کچھ اس طرح کھول دیتی ہے کہ نادرہ کاری و حسن کاری کا حق بھی ادا ہوجاتا ہے اور معنیاتی عرصہ بھی برقیا جاتا ہے۔ یہ ایک کرشماتی عمل ہے جس کی کوئی دوسری نظیر صدیوں کی شاعری میں نہیں ملتی۔ غالب کا ذہنی تخلیقی عمل ہی کچھ اس نوع کا ہے کہ جس معمولی یا سادہ لفظ کو بھی وہ چھو دیتے ہیں وہ گنجینۂ معنی کا طلسم بن جاتا ہے۔ یہ شعریات اتنی بوقلموں، تہ در تہ اور رنگارنگ ہے کہ اس کی تمام سطحوں، جہات اور پہلوؤں کا احاطہ کرنا آسان نہیں۔ تاہم ممکنہ حد تک اس کی تجزیاتی اور اشاریاتی کوشش کی گئی ہے۔ یہ متناقضانہ اور جدلیاتی حرکیات کا کرشمہ نہیں تو کیا ہے کہ معنی لٹو کی طرح گردش میں آجاتا ہے یا لاینحل رہتا ہے اور اس کی کوئی تحلیل و تعبیر مکمل تعبیر نہیں ہوسکتی یا ہر تعبیر تشنۂ تکمیل رہتی ہے۔ یوں یہ شعریات، شعریاتِ محض نہیں رہتی، زندگی کے متناقضانہ بھید بھرے سنگیت کا حصہ بن جاتی ہے اور آزادیِ کُلی و کشادگی کی نوید دیتی ہے۔

مماثلت کی ایک بڑی وجہ آزادگی و آگہی کا یہ اتھاہ احساس بھی ہے جو اسی جدلیاتی ذہنی عمل سے جڑا ہوا ہے۔ غالب کی زندگی اور شاعری انسانی آزادی اور شرف کی سب سے بڑی نقیب اور امانت دار ہے۔ اس کے لیے غالب بڑی سے بڑی قیمت ادا کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ عامیانہ اعتقادات و رسومیات، نظریے، مسالک، معمولہ تصورات سب پاؤں کی بیڑیاں ہیں۔ معمولہ کے جبر سے اوپر اٹھ جانے اور طرفوں کے کھل جانے کا احساس آزادی کُلی کا احساس ہے کہ نشاط وغم، دکھ سکھ، سرد و گرم زمانہ، عذاب وثواب، ذلت و رسوائی سب ہموار ہو جائیں۔ جدلیاتی گردش اور تحدید وتعینات سے بے تعلقی و بے لوثی اس حد تک غالب کے مزاج و نہاد کا حصہ ہے کہ ان کی پوری زندگی اور شخصیت آزادگی اور وارستگی کے ان گنت رنگوں میں رنگی ہوئی ہے۔ یہی حرکیات ان کی بے لوث بذلہ سنجی وشوخی وظرافت کو بھی مہمیز کرتی ہے اور اسی کے نقوش جگہ جگہ ان کے مکاتیب کی شگفتگی و نادرہ کاری میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔

کتاب کے قلب میں غالب کا اردو متن ہے۔ ہرچند کہ جہاں جہاں ضروری تھا فارسی سے استصواب کیا گیا ہے لیکن ہمارا سروکار اردو متن سے ہے۔ واضح رہے کہ زیرِنظر مطالعے میں زیادہ توجہ اردو متنِ شعر کی قرأت اور معنیاتی تجزیہ کو دی گئی ہے، اس کے لیے چار باب وقف کیے گئے ہیں۔ روایتِ اول یعنی نسخۂ بھوپال بخطِ غالب جو 1816 کا مکتوبہ ہے، اور جس میں انیس برس تک کا کلام ہے سب سے پہلے اس سے بحث کی گئی ہے۔ یہی زمانہ چونکہ کسی زہرہ وش ستم پیشہ سے چوٹ کھانے کا ہے جس کی نوائے دلخراش بعد میں بھی سنائی دیتی ہے اور جس کا گھاؤ زندگی بھر رستا رہا، اور یہی زمانہ نام نہاد کجروی اور گمرہی کا بھی ہے اس دور پر خاص توجہ کی گئی ہے، اور یہ دیکھنے کی سعی کی گئی ہے کہ کیا نوعمری کے اضطراری و بے اختیارانہ کلام کی غیرواقعاتی ایمائیت میں بھی جدلیاتی حرکیات کے سُر سنائی دیتے ہیں یا اس نوع کے نشانات footprints ملتے ہیں جو بعد کے اُس کلام میں ملتے ہیں جو دقیقہ سنجی، نکتہ رسی اور خیال بندی کے لیے بے مثال سمجھا جاتا ہے۔ متن کے قرأت و تجزیہ کی روشنی میں یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے اور شواہد کی مدد سے یہ بات بھی پایۂ ثبوت کو

پہنچائی گئی ہے کہ تبدیلی انیس برس کی عمر میں واقع ہوئی نہ کہ پچیس برس کی عمر میں جیسا کہ بالعموم خیال کیا جاتا ہے اور یہ تبدیلی بھی محض فارسی مغلوب ڈکشن اور گرامر کے اجزا کی تھی نہ کہ دقیقہ سنجی، معنی آفرینی اور خیال بندی کی جو لازمہ تھی اس افتادِ ذہنی اور جدلیاتی نہاد کا جس کا جوہر غالب کی تخلیقیت میں روزِ اوّل سے پیوست تھا۔ باب ہفتم و ہشتم کے بعد جو روایت اول سے متعلق ہیں، باب نہم نسخۂ حمیدیہ یعنی پچیس برس تک کے کلام کے لیے وقف ہے۔ باب دہم میں متداول دیوان بشمول نسخۂ شیرانی و گل رعنا کی بحث ہے جن کا متن 1826 سے 1833 تک تیار ہو چکا تھا لیکن اشاعت کی نوبت 1841 میں آئی اور یہی دیوان بطور دیوان غالب تھوڑے تھوڑے اضافوں کے ساتھ غالب کی زندگی میں بار بار شائع ہوتا رہا۔ متن کی بحث میں تاریخی ترتیب کو ملحوظ رکھا گیا ہے جس سے غالب کے ذہنی اور تخلیقی گراف میں جدلیاتی کارکردگی کو سمجھنے میں بیش بہا مدد ملی ہے اور کئی جگہ تہ نشیں طور پر تاریخ کی نبض بھی چلتی ہوئی صاف دکھائی دیتی ہے۔ یوں بالواسطہ بعض دلچسپ حقائق بھی سامنے آگئے ہیں۔ بہرحال اس طرح جو بحث باب اول میں بحوالۂ حالی قائم کی گئی تھی وہ بجنوری کے قولِ محال، ہندستانی فکر و فلسفہ اور جدلیاتِ نفی، بودھی فکر اور شونیتا، سبکِ ہندی اور بیدل شناسی کے آرکی اور زیر زمین رشتوں سے ہوتی ہوئی نسخۂ اول بخطِ غالب، نسخۂ حمیدیہ اور متداول دیوان کے متن کے جدلیاتی مطالعات اور تجزیوں کے ساتھ ساتھ اپنے دائرے کو مکمل کر لیتی ہے۔ ان متن اساس ابواب کے بعد آخری دو ابواب بطور تکملہ ہیں جن میں شونیتا حرکیات مماثل شعریات، جدلیاتی فکر اور آزادگی و وارستگی کی بحثیں ہیں اور اُن جملہ مسائل کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے جو سابقہ ابواب میں زیر بحث آئے ہیں۔ کتاب میں ترجیح چونکہ متن کے مطالعے کو حاصل ہے، شخصیت کی بحث موخر آئی ہے جس سے نتائج کی پرکھ اور مطابقت اپنے آپ سامنے آجاتی ہے۔ آخری باب میں شوخی و بذلہ سنجی اور خطوط نگاری کا بھی حتی الامکان احاطہ کیا گیا ہے۔

ہر چند کہ اس وقت طلب سفر میں ہم نے سب سے زیادہ مدار حالی پر رکھا، لیکن انھیں کے پہلو بہ پہلو غالب کی شعریات کی کُنہ اور افتادِ ذہنی کے بارے میں بنیادی سوال بھی

قائم کیے جو غالب کی تخلیقیت کے جوہر خاص سے تعلق رکھتے ہیں۔ حالی کے بعد سب سے اہم شیخ محمد اکرام ہیں۔ بیدل اور سبک ہندی کے بارے میں خاص مدد وارث کرمانی، روسی اسکالر نتالیا پری گارنا اور عبدالغنی سے ملی، نیز اردو فارسی حلقوں میں نسبتاً غیرمعروف اسکالر واگیش شکل سے بھی جس کی تفصیل بیدل والے باب میں ملے گی۔ نسخۂ حمیدیہ، خطی نسخۂ غالب، نیز متداول دیوان کے متن کی تاریخی ترتیب کے لیے جو بیش بہا مدد مولانا امتیاز علی خاں عرشی اور کالیداس گپتا رضا کے مرتبہ ومصححہ متون سے ملی اس کا جتنا بھی شکریہ ادا کیا جائے کم ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب ڈسکورس کو جملہ ماہرین نے جہاں تک پہنچا دیا ہے یہ سب نہ ہوتا تو اس راہ میں ہمارا قدم اٹھانا بھی ممکن نہیں تھا۔ امکانی حد تک ہم نے ماہرین سے استفادہ کیا، لیکن ہر جگہ ہم نے بات اپنی رکھی ہے اس لیے کہ ہمارا مقدمہ الگ ہے اور ہماری کھوج ایک الگ راہ میں ہے۔ لیکن جہاں جہاں ہمیں روشنی ملی ہے ہم نے اس سے استفادہ کیا ہے اور اپنی بات کو شواہد کی روشنی میں رکھنے میں ہر ممکن مدد لی ہے۔ ہم ایسے تمام ماہرین ومحققین کے ممنون ومشکور ہیں۔

غالب نے اپنے بارے میں کہا تھا:

تا ز دیوانم کہ سرمستِ سخن خواہد شدن
ایں مے از قحطِ خریداری کہن خواہد شدن

میری شاعری کی شراب خریداروں کے قحط سے پرانی ہوکر تند وتیز ہوجائے گی تاکہ آنے والے اس کے نشے سے سرمست ہوجائیں۔ متن وقت کے محور پر معنی گستری میں مصروف ہے۔ زبان یوں بھی افتراقیت کا کھیل کھیلتی ہے اور ہر لفظ کا معنی ایک اور لفظ ہے۔ معنی مسلسل التوا میں رہتا ہے، لیکن معنی پروری بے تفاعلِ قرأت ممکن نہیں۔ یوں غالب کی جدلیاتی افتاد ونہاد نے گویا اس افتراقیت کو حرکیات کے فتیلہ پر رکھ کر معنی پروری کے امکانات کو لامختتم کردیا ہے۔ غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا اور حالی کا غالب وہ نہیں جسے نظم طباطبائی، بیخود دہلوی، سہا مجددی، حسرت موہانی، نیاز فتحپوری یا شیخ محمد اکرام نے پڑھا۔

اور تو اور خورشید الاسلام، پری گارنا، وارث کرمانی کا غالب بھی وہ نہیں جو کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، ظ انصاری، باقر مہدی یا شمس الرحمٰن فاروقی کا ہے۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ایک شارح دوسرے سے اتفاق نہیں کرتا۔ جیسے کلاسکیت پرستوں یا رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کر لی تھیں۔ ان میں کوئی تعبیر غیر منصفانہ یا بے جواز بھی نہیں تھی، اس لیے کہ غالب کے متن کی معنیاتی ساخت اور جدلیاتی وضع مستقبل کی تعبیروں اور بازقرأت کے امکانات کو مسدود نہیں کرتی۔ غالب نے خود کو عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ کہا تھا۔ چنانچہ زمانیت کی ہر کروٹ کے ساتھ ایک نیا گلشنِ معنی وجود میں آرہا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب کے نئے انسان کا تصور جیسے جدید ذہن کو راس آتا تھا، غالب کی جدلیاتی فکر عہد حاضر کے مابعد جدید مزاج کو راس آتی ہے۔ نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کا آزادگی وکشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب جس گرمیِ نشاطِ تصور کے نغمہ سنج ہیں دیکھا جائے تو ان تصورات کا زمانہ اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر، ادعائیت اور مقتدروں کے خلاف ہے، مابعد جدید مزاج بھی مقتدروں، آمریت اور ادعائیت کے خلاف ہے۔ نئی علمیات نے تو مہابیانیوں کی مطلقیت کے خلاف آواز کہیں آج اٹھائی ہے، جبکہ غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات وتصورات کو بیدخل کرتی آئی ہے جو فکرونظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن نظریوں کی تحکمانہ ادعائیت اور جکڑبندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی اور نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاطِ زیست قدرِ اوّل ہے۔ نیا عہد تہذیبی جڑوں کا بھی جویا ہے۔ غالب نہ صرف مغل جمالیات میں رچے بسے ہیں، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جیسی نمائندگی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ ایرانی وتورانی پس منظر پر ان کا تفاخر برحق لیکن ان کے ذہن وشعور کی جڑیں اپنی مٹی

کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ وہ بلاوجہ اپنے 'سومناتِ خیال' پر زور نہیں دیتے، اگر چہ اس کے شعریاتی پہلو پر وہ توجہ نہیں کی گئی جو اس کا حق ہے:

مسنج شوکتِ عرفی کہ بود شیرازی
مشو اسیرِ زُلالی کہ بود خوانساری
بہ سومناتِ خیالم در آی تا بینی
رواں فروز برو دوش ہای زناری

(کلیاتِ فارسی، دیباچہ)

(اس وجہ سے کہ عرفی شیرازی تھا اس کے گُن مت گاؤ یا زُلالی کے کہ خوانساری تھا، میرے سومناتِ خیال میں آ کے دیکھو کہ کیا دنیا آباد ہے جہاں میرے زناری کندھوں پر روح افروز تخئیل کی چمک ہے)

آج کے منظرنامہ پر نازی ازم کی بدنامِ زمانہ خونریزی کے بعد Zionism صیہونیت اور اس نوع کے تمام نسلی اور فرقہ وارانہ رجحانات فاشزم، نسل پرستی اور علاقائیت کی بدترین شکلیں ہیں جو حقانیت کی اپنی اپنی اجارہ داری، عصبیت اور برتری کے نام پر لاکھوں کروڑوں بے گناہوں اور معصوموں کا خون بہانے کو جائز سمجھتی ہیں، اور جنھوں نے شدت پسندی اور فتنہ و فساد کو پھیلا کر انسانیت کو شرمسار اور زمین کو داغدار کردیا ہے۔ اکیسویں صدی میں فرقہ واریت، دہشت گردی، استعماریت اور تشدد کا منظرنامہ سب سے اذیت ناک منظرنامہ ہے۔ لوگوں نے خدا کو الگ الگ بانٹ لیا ہے، اپنے اپنے بت تراش لیے ہیں اور جس آزادی کو وہ اپنے لیے جائز سمجھتے ہیں، دوسروں کے لیے اسی کو ناجائز سمجھتے ہیں۔ اکیسویں صدی کا سب سے بڑا چیلنج انسانیت کی آزادی، بوقلمونی اور تکثیریت کا تحفظ ہے۔ اس منظرنامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی، وسیع المشربی اور آزادگی و کشادگی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

غالب نہ صرف پابستگیِ رسوم و قیود کو رد کرتے ہیں، وہ ہر اس عقیدہ، مسلک اور گروہ کے بھی خلاف ہیں جو صداقت کی کنجیاں اپنے پاس رکھتا ہے اور اپنی اور فقط اپنی حقانیت پر اصرار کرتا ہے۔ غالب نے ملتوں کے مٹنے اور اجزائے ایماں ہونے پر اصرار کیا تھا تو ان

کی آواز اپنے وقت سے بہت آگے تھی۔ غالب نے اپنی نئی شعری گرامر اور اپنے تخلیقی سگنیفائر سے نہ صرف سابقہ تصورات پر ضرب لگائی، بلکہ انسان، خدا، کائنات، نشاط وغم، جنت وجہنم، سزا و جزا، گناہ وثواب کے بارے میں بھی پہلے سے چلے آرہے تمام تعینات کو منقلب کردیا۔ یہ ایک انقلاب آفریں قدم تھا۔ غالب کے معاصرین اس کارنامہ کو سمجھ نہ سکتے تھے۔ غالب کا راستہ ریڈیکل کشادگی اور آزادی کا راستہ تھا۔ یہ تحدید، تنگ نظری اور ادعائیت کا راستہ نہیں تھا کہ سچائی کسی ایک نظامِ فکر، کسی ایک مسلک یا ایک عقیدے کی جاگیر نہیں، سچائی کی راہ سب کے لیے کھلی ہے۔

غالب کی شعریات انحراف، آزادی اور اجتہاد کی شعریات ہے۔ اس کا وظیفہ تجسس، تغیر اور تازگی ہے۔ اس کی جدلیاتی کشاکش عدم تیقن کی آگہی کو راہ اسی لیے دیتی ہے کہ زندگی ایک متناقضہ ہے اور صداقت کا اجارہ کسی کے پاس نہیں۔ ادھر کوانٹم طبیعیات کے نئے انکشافات نے بھی سابقہ تیقنات کو پاش پاش کردیا ہے۔ نئی معلومات اور نئی فکریات متناقضات کی گرامر اور قول محال کے محاورہ میں بات کرنے لگے ہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور تکثیری شعریات ہے اس کی دوسری نظیر نہیں۔ نئے زمانے کی ہر کروٹ کے ساتھ غالب کے چمنستانِ شعر سے نئے جہانِ معنی کا نیا طلسمات ابھرتا رہے گا کہ زماں کے محور پر متن معنی پروری میں مصروف ہے، ہنوز ہزار بادۂ ناخوردہ رگِ تاک میں ہے:

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

گوپی چند نارنگ

نئی دہلی

12 دسمبر 2012

تشکرات وتحیات

اس کتاب کا کام کئی برسوں تک نئی جگہوں پر ہوتا رہا، یہ ایک الگ داستان ہے۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ میں اپنی رفیقۂ حیات منورما نارنگ، دونوں صاحب زادوں ارون نارنگ اور ترن نارنگ، اپنی بہوؤں اور پوتوں پوتیوں کا ممنون ومشکور ہوں کہ بغیر ان کے ایثار وتعاون اور محبت کے یہ کام پورا نہیں ہوسکتا تھا، اس لیے کہ جو تھوڑا بہت وقت ان کو ملنا چاہیے تھا اس میں بھی خست ہوتی رہی۔ احباب اور کرم فرماؤں کی ایک لمبی فہرست ہے جن کو میں وقتاً فوقتاً زحمت دیتا رہا۔ ان میں بطور خاص پروفیسر سیدہ جعفر، پروفیسر محمد ذاکر، پروفیسر وارث کرمانی، پروفیسر شریف حسین قاسمی، ڈاکٹر سید تقی عابدی، نظام صدیقی اور پروفیسر حنیف نقوی اور رفیقِ دیرینہ پروفیسر محمد حنیف کیفی قابل ذکر ہیں جن کا میں تہِ دل سے شکرگزار ہوں۔

کچھ کام گرما کی تعطیلات میں شارلٹ (نارتھ کیرولائنا) میں جاری رہا، کچھ حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی کے دورانِ قیام مکمل کیا جا سکا جہاں شہر سے دور میلوں پھیلے ہوئے کیمپس کے بیچوں بیچ ہرے بھرے سبزہ زار، جنگل اور پیڑ پودے ہیں، ہرن تو وحشت کھاجاتے ہیں لیکن پو پھٹتے ہی موروں کی آواز پر جیسے زندگی لوٹ آتی تھی۔ یہاں پیڑوں کے نیچے ایک سیمنٹ کی بنچ پر میرا وقت اکثر مرزا کے ساتھ بسر ہوتا، جس کے لیے میں پروفیسر سید محمد حسنین مرحوم کے نہایت قابل اور فرشتہ سیرت فرزند پروفیسر سید احتشام حسنین (سابق وائس چانسلر) کا جتنا بھی شکریہ ادا کروں کم ہے کہ انھوں نے 'چیئر پروفیسر' کی پیشکش فرما کر وہاں میری موجودگی کو یقینی بنا دیا۔

پروفیسر بیگ احساس اور ان کے شعبہ کے رفقا کا بھی شکرگزار ہوں کہ انھوں نے ہر

طرح سے مدد فرمائی اور مجھے کوئی زحمت نہ ہونے دی۔ دہلی میں عزیزانِ گرامی ڈاکٹر مشتاق صدف اور محمد موسیٰ رضا دو کارآگاہ فرشتے مجھے ودیعت ہوئے ہیں۔ ان کی محبت شاملِ حال نہ ہوتی تو نہ معلوم مزید کتنی تاخیر ہو جاتی۔ خدا انھیں خوش رکھے اور اپنی بخششوں سے نوازے۔

گوپی چند نارنگ

بابِ اوّل

طوطیاں را نبود ہرزہ جگر گوں منقار
خوردہ خونِ جگر از رشکِ سخن گفتنِ ما

(خوش بیان طوطیوں نے یوں ہی اپنی منقار سرخ خونِ دل میں نہیں ڈبولی ہے، ان کو رشک ہے کہ میں نے کس خوبی سے اپنی جراحتوں کی نقشہ کشی شعر میں کی ہے)

— غالب

''مرزا جیسا جامع حیثیات آدمی امیر خسرو اور فیضی کے بعد آج تک ہندوستان کی خاک سے نہیں اٹھا، اور چونکہ زمانے کا رخ بدلا ہوا ہے اس لیے آئندہ بھی یہ امید نہیں ہے کہ قدیم طرز کی شاعری و انشاپردازی میں ایسے باکمال لوگ اس سرزمین پر پیدا ہوں گے''۔

— حالی

حالی، یادگارِ غالب اور ہم

غالب کی شاعری پر سب سے معتبر اور بنیادی تنقید حالی کی ہے (یادگار غالب، 1897)، اولیت حالانکہ آبِ حیات (1881) کو حاصل ہے اور یادگار لکھتے وقت آبِ حیات حالی کے پیش نظر رہی، لیکن اگر یادگار نہیں لکھی جاتی تو کون کہہ سکتا ہے کہ غالب شناسی کے باقاعدہ ڈسکورس کو شروع ہونے میں مزید کتنی مدت درکار ہوتی۔ حالی نے مرزا کی حیات و شخصیت، اخلاق و عادات، معاصرین و احباب و اعزّہ و تلامذہ پر بھی جم کر لکھا، محاسن شعری کا بھی نہایت دلجمعی سے جائزہ لیا، اور ریختہ و فارسی شاعری کا بہترین انتخاب بھی پیش کیا۔ علاوہ ازیں مرزا کی جملہ نثرنگاری کا بھی منصفانہ احاطہ کیا اور خطوط نگاری کے خصائص کو بھی اس عمدگی سے نشان زد کردیا کہ کوئی ان سے بہتر نہیں لکھ سکا۔ آج ہم نقد

غالب میں حالی سے لاکھ اختلاف کریں، مرزا کے بارے میں بہت سے مسائل و مباحث کی بنیادیں انھیں کی رکھی ہوئی ہیں۔ اس سے کوئی انکار نہیں کرسکتا کہ نئے نکات کی بحث بھی اگر نکلتی ہے تو انھیں سے نکلتی ہے۔ آیئے 'ابتدائی ریختہ' سے بات شروع کرتے ہیں۔

مرزا کی ابتدائی ریختہ شاعری کی عدم مقبولیت کی بحث اٹھاتے ہوئے حالی نے لکھا ہے کہ ''لوگ عموماً میر، سودا، میر حسن، جرأت اور انشا وغیرہ کا سیدھا سادا اور صاف کلام سننے کے عادی تھے جو محاورے، روزمرہ کی بول چال اور بات چیت میں برتے جاتے تھے انھیں کو اہلِ زبان وزن کے سانچے میں ڈھلا ہوا دیکھتے تھے تو اُن کو زیادہ لذت آتی تھی اور زیادہ لطف حاصل ہوتا تھا۔ شعر کی بڑی خوبی یہی سمجھی جاتی تھی کہ اِدھر قائل کے منھ سے نکلا اور اُدھر سامع کے دل میں اُتر گیا؛ مگر مرزا کے ابتدائی ریختے میں یہ بات بالکل نہ تھی۔ جیسے خیالات اجنبی تھے ویسی ہی زبان غیر مانوس تھی... اکثر اشعار ایسے ہوتے تھے کہ اگر اُن میں ایک لفظ بدل دیا جائے تو سارا شعر فارسی زبان کا ہوجائے۔ بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے مخترعات میں سے تھے جو نہ اُن سے پہلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں۔'' (یادگار، ص103-102)* حالی نے جہاں زبان و بیان کے غیر مانوس ہونے اور فارسی افعال وحروفِ ربط میں رنگے ہوئے ہونے کا ذکر کیا ہے وہاں خیالات کے اجنبی و نامانوس ہونے کا اقرار بھی کیا ہے، لیکن دیکھا جائے تو حالی اور حالی کے متبعین کا زیادہ زور غالب کی وضع زبان اور اسلوب بیان پر رہا ہے جو روش عام سے ہٹا ہوا تھا۔ اس کی مثال میں حالی نے غالب کا درج ذیل شعر دیا ہے اور لکھا ہے:

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

''میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے؛ فرمایا کہ 'اے' کی جگہ جُز پڑھو، معنی

---

* یادگار غالب کا جو ایڈیشن ہمارے پاس ہے، شیخ مبارک علی تاجر کتب اندرون لاہوری دروازہ، لاہور کا چھپا ہوا ہے، سنہ اشاعت ندارد، غالباً یہ پہلی اشاعت ہے جو بار بار چھاپی جاتی رہی، کتاب خستہ حالت میں ہے، جملہ حوالے اسی سے ہیں۔

خود سمجھ میں آجائیں گے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ قمری جو ایک کفِ خاکستر سے زیادہ اور بلبل جو ایک قفسِ عنصری سے زیادہ نہیں۔ اُن کے جگر سوختہ یعنی عاشق ہونے کا ثبوت صرف اُن کے چہکنے اور بولنے سے ہوتا ہے یہاں جس معنی میں مرزا نے 'اے' کا لفظ استعمال کیا ہے ظاہرا یہ انھیں کا اختراع ہے۔ ایک شخص نے یہ معنی سن کر کہا کہ ''اگر وہ 'اے' کی جگہ جُز کا لفظ رکھ دیتے یا دوسرا مصرع اس طرح کہتے ''اے نالہ نشاں تیرے سوا عشق کا کیا ہے'' تو مطلب صاف ہوجاتا۔ اُس شخص کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے، مگر مرزا چونکہ معمولی اسلوبوں سے تابمقدور بچتے تھے اور شارع عام پر چلنا نہیں چاہتے تھے اس لیے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہوجائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرزِ خیال اور طرزِ بیان میں جدت اور نرالاپن پایا جائے۔'' (یادگار، ص 103)

گویا حالی معترض کی تائید بھی کررہے ہیں کہ ''اس شخص کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے'' کہ غالب دوسرے مصرع کو 'اے نالہ نشاں تیرے سوا عشق کا کیا ہے' کردیتے تو مطلب صاف ہوجاتا، اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ''(مرزا) بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہوجائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرزِ خیال اور طرزِ بیان میں جدت اور نرالاپن پایا جائے۔'' حق بات یہ ہے کہ دوسرے مصرع کو بدل دینے سے یعنی ''اے نالہ نشاں تیرے سوا عشق کا کیا ہے'' کہنے سے مطلب صاف ہوجاتا یا نہیں شعر ضرور غارت ہوجاتا۔ حالی غالب کے طرزِ خیال اور طرزِ بیان کی جدت اور نرالے پن کو نشان زد بھی کررہے ہیں، اس کا جواز بھی چاہتے ہیں اور در پردہ اجنبیت و غرابت کے خلاف بھی ہیں۔ شعر کا مضمون ہرچند کہ ذہنی و خیالی ہے، لیکن شعر کی جان اس کی غرابت اور مضمون آفرینی میں ہے، اور مجوزہ تبدیلی سے وہ تشکیلِ شعر یقیناً فنا ہوجاتی جو دونوں مصرعوں میں خیال بافی اور امیج سازی کی جان ہے۔ ان کی میزانِ قدر میں اس پر غور کرنے کی ضرورت نہیں کہ مصرع بدل دینے سے شعر کی تحیرزا سرّیت غائب ہوجاتی، بیشک شعر، ذوق وظفر یا اس عہد کے کسی بھی شاعر کا سریع الفہم شعر ہو جاتا، لیکن غالب کا شعر نہ رہتا، یا شاید شعر، شعر ہی نہ رہتا۔ (یہاں شکلووسکی کے 'نظریۂ اجنبیت' (defamiliarisation) کی طرف ذہن کا منتقل ہونا فطری ہے، جس کا

ذکر آگے آئے گا)۔

اول تو یہ کہ طرز خیال اور طرز بیان یہ دونوں چیزیں اتنی الگ الگ نہیں ہیں جتنا حالی اور متبعین حالی کے زمانے میں سمجھی جاتی تھیں۔ پھر یہ بھی کہ لفظ و خیال کی ارتباطیت یا ثنویت ایسا معمہ ہے کہ باوجود سوسیئر کی نشان (sign) اور دریدائی ردتشکیل و التوائی گردش (differance) کے ہنوز پوری طرح حل نہیں ہوا اور نہ ہی اس پر پیچ معمہ کے پوری طرح کھلنے کا کوئی امکان نظر آتا ہے، تاہم اس کا بھی کوئی معروضی ثبوت نہیں کہ خیال کی ندرت یا پیچیدگی، اسلوب کی ندرت یا غرابت سے یکسر کوئی الگ چیز ہے۔ زبان اگر فقط میڈیم نہیں خیال کی شرط ہے؛ زبان خیال کو قائم کرتی ہے تو خیال کی ندرت زبان و بیان کی ندرت سے اس قدر الگ یا بے نیاز بھی نہیں جتنا بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ یعنی خیال اگر پیچیدہ یا نادر یا نفیس و نازک ہے تو امکان یہ بھی ہے کہ زبان و بیان کی ساخت جس سے یہ متشکل ہوا ہے، وہ بھی ہرگز فہم عامہ کے مطابق یا عامیانہ نہ ہوگی، ہرچند کہ وہ بظاہر سادہ و آسان معلوم ہو وہ اتنی آسان و سادہ نہ ہوگی۔ بلکہ وہی اور فقط وہی زبان تشکیل شعری پر قادر ہوگی جو مطلوبہ ندرت یا غرابت سے کماحقہٗ مربوط ہوگی یا ہوسکتا ہے کہ ندرت و غرابت تمام و کمال اسی لسانی تشکیل کی آفریدہ ہو جیسا کہ اوپر کی مثال میں ہم نے دیکھا۔

البتہ حالی مرزا کی اورجنیلیٹی اور غیر معمولی اپج پر صحیح زور دیتے ہیں اور بجا طور پر اس کا رشتہ ان کی غیر معمولی قابلیت اور اعلیٰ استعداد سے ملاتے ہیں۔ یہاں بین السطور حالی کا ذہن غالب کی تخلیقی اپج کے لاشعوری رشتوں کی طرف بھی گیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔ ''وہ اپنے ارادے اور اختیار سے ایسا نہیں کرتے بلکہ دوسرے رستے پر چلنا ان کی قدرت سے باہر ہوتا ہے۔'' (یادگار، ص 104) اس کا مطلب ہے کہ کوئی اضطراری کیفیت یا لاشعوری افتاد ذہنی ایسی ہے جو شاعر کے اختیار اور ارادے سے ورا ہے۔ مگر حالی اس بھید کو زیادہ کھولنا نہیں چاہتے، اور گھوم پھر کر روشِ عام یا فہمِ عامہ کی زمین پر آجاتے ہیں۔ ''مرزا کی طبیعت اسی قسم کی واقع ہوئی تھی، وہ عام روش پر چلنے سے ہمیشہ ناک چڑھاتے تھے۔ وہ خستت شرکا کے سبب خود شاعری سے نفرت ظاہر کرتے تھے۔ عامیانہ خیالات اور محاورات سے جہاں

تک ہوسکتا تھا اجتناب کرتے تھے۔'' (ایضاً) اس موقع پر حالی لکھتے ہیں کہ ایک ملاقاتی نے جو غالباً بنارس یا لکھنؤ کا رہنے والا تھا، اس نے مرزا کے ایک شعر کی نہایت تعریف کی۔ شعر میر امانی اسد شاگرد سودا کا تھا:

اسد اس جفا پر بتوں سے وفا کی
مرے شیر شاباش رحمت خدا کی

مرزا شعر سن کر بہت جز بز ہوئے اور فرمایا ''اگر کسی اور اسد کا شعر ہے تو اس کو رحمت خدا کی اور اگر مجھ اسد کا ہے تو مجھے لعنت خدا کی ...''

اور لکھتے ہیں کہ:

''مرے شیر اور رحمت خدا کی یہ دونوں محاورے زیادہ تر عامیوں اور سوقیوں کی زبان پر جاری ہیں اور اسد کی رعایت سے مرے شیر کہنا بھی۔ ان کی طبیعت کے خلاف تھا کیونکہ وہ ایسی مبتذل رعایتوں کو جو ہر شخص کو بآسانی سوجھ جائیں مبتذل جانتے تھے۔''
(یادگار، ص 105)

کیا یہ حقیقت نہیں کہ شعری زبان میں زبان بالذات کام نہیں کرتی۔ اسد کی رعایت سے 'مرے شیر' اور 'رحمت خدا کی' کا لسانی قالب جس پیکرِ خیالی کی تشکیل کرتا ہے، فی نفسہ وہ خیال ہی عامیانہ ومبتذل ہے۔ گویا مرزا کے لاشعور میں کچھ ایسا غیر معمولی استردادی مادہ تھا جو انھیں ردعمل پر اکساتا تھا اور عامۃ الورود کو مسترد کرتا تھا یا اسے منسوخ کر کے منقلب کردیتا تھا یا الگ ایک دوسری راہ نکال لیتا تھا (یا دوسرے لفظوں میں معمولہ و مانوس یعنی روٹین کی ردتشکیل کر کے اسے پلٹ دیتا تھا)۔ حالی بجا طور پر کہتے ہیں کہ اس قسم کی اور بہت سی حکایتیں ہیں جن سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ مرزا نہ صرف شاعری میں بلکہ وضع قطع میں، لباس و طعام میں، طریق ماند و بود میں، یہاں تک کہ جینے اور مرنے میں بھی رواج عام پر چلنا پسند نہ کرتے تھے۔ اس کے بعد حالی نے ایک لطیفہ لکھا ہے: ''مرنے سے آٹھ سات برس پہلے انھوں نے ایک مادۂ تاریخ اپنی وفات کا نکالا تھا۔ جس میں 1277ھ نکلتے تھے۔ اتفاق سے اُسی سال شہر میں وبا آئی مگر مرزا بچ گئے۔ اس امر کی

نسبت ایک خط میں لکھتے ہیں ''میاں 1277ھ کی بات غلط نہ تھی (یعنی اس سنہ میں مجھے مرنا چاہیے تھا) مگر میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا، واقعی اس میں میری کسرشان تھی۔ بعد رفع فساد ہوا کے سمجھ لیا جائے گا۔'' اگرچہ یہ محض ایک ہنسی کی بات لکھی ہے مگر ان کی طبیعت کا اقتضا اس سے صاف جھلکتا ہے۔'' (یادگار، ص 105) لیکن طبیعت کا یہ اقتضا یا افتاد ذہنی کیا ہے اور تخلیقی عمل میں اس سے کیسی کیسی گتھیاں پیدا ہوتی ہیں۔ حالی ان شعری و معنیاتی الجھنوں کو نہیں کھولتے۔ ہرچند کہ وہ یہ کہتے ہیں کہ ''(مرزا) کا ابتدائی کلام جس کو وہ حد سے زیادہ جگرکاوی اور دماغ سوزی سے سرانجام کرتے تھے مقبول نہ ہوا، مگر چونکہ قوت متخیلہ سے بہت زیادہ کام لیا گیا تھا اور اس لیے اس میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہوگئی تھی۔ جب قوت ممیّزہ نے اس کی باگ اپنے قبضے میں لی تو اس نے وہ جوہر نکالے جو کسی کے وہم و گمان میں نہ تھے۔'' (ایضاً) جوہر نکالنے میں تو کلام نہیں، لیکن جگرکاوی اور دماغ سوزی یا غیر معمولی بلند پروازی کے پس پشت جو شعوری سے زیادہ لاشعوری افتاد ذہنی یا اضطراری تخلیقیت کام کررہی ہے، وہ رسائی ذہن کے باوجود حالی کے سروکار میں نہیں تھی۔ بیشک حالی کا یہ فرمانا بجا ہے ''البتہ ہم کو مرزا کے عمدہ اشعار کے جانچنے کے لیے ایک جداگانہ معیار مقرر کرنا پڑے گا جس کو امید ہے کہ اہل انصاف تسلیم کریں گے۔'' (یادگار، ص 107) اور اس جداگانہ معیار نقد کے قائم کرنے کی راہ حالی نے دکھائی۔ ان کے ذیل کے بیان کی حیثیت سنگ میل کی ہے:

> ''ان کی غزل میں زیادہ تر ایسے اچھوتے مضامین پائے جاتے ہیں جن کو اور شعرا کی فکر نے بالکل مَس نہیں کیا اور معمولی مضامین ایسے طریقے میں ادا کیے گئے ہیں جو سب سے نرالا ہے؛ اور ان میں ایسی نزاکتیں رکھی گئی ہیں جن سے اکثر اساتذہ کا کلام خالی معلوم ہوتا ہے...
>
> ''چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ جب میر و سودا اور ان کے مقلدین کے کلام میں ایک ہی قسم کے خیالات اور مضامین دیکھتے دیکھتے جی اُکتا جاتا ہے اور اس کے بعد مرزا کے دیوان پر نظر ڈالتے ہیں تو اس میں ہم کو ایک دوسرا عالم دکھائی دیتا ہے، اور جس طرح کہ ایک خشکی کا سیاح سمندر کے سفر میں، یا ایک میدان کا

رہنے والا پہاڑ پر جا کر ایک بالکل نئی اور نرالی کیفیت مشاہدہ کرتا ہے، اسی طرح مرزا کے دیوان میں ایک اور ہی سماں نظر آتا ہے۔" (یادگار، ص 108)

اس کے بعد حالی مرزا کے خاص خاص اشعار کی مدد سے دکھاتے ہیں کہ یہ نئی اور نرالی کیفیت کیا ہے یا ان کے خیالات کا اچھوتا پن کیا ہے۔ گویا اشعار کی بحث میں حالی زیادہ زور جدت مضامین اور طرفگی خیالات پر دیتے ہیں اور بجاطور پر دیتے ہیں۔ بقول حالی و متبعینِ حالی استقامت طبع اور سلامتی ذہن جو ابتدائی تجربہ کاری کے خارزار سے گزرنے کے بعد پیدا ہوگئی تھی، برحق لیکن اس سے کہیں زیادہ برحق جدت مضامین اور ندرت بیان کا غالب کی معنی آفرینی کا محرک خاص ہونا ہے کیونکہ یہ وہ خصوصیت ہے جو نام نہاد خام خیالی اور کجروی کے ابتدائی زمانے میں بھی مرزا کے کلام میں نہ صرف موجود بلکہ نمایاں تھی۔ گویا اگر یہ صحیح ہے تو غالب کے طرفہ طرز بیان وطرز فکر اور افتاد ذہنی میں کیا کوئی لاشعوری گانٹھ (subconscious turn) ایسی بھی ہے یا کوئی قدر مشترک (common denominator) یا پیرایۂ شعری جو طرفگی فکر اور حسن آفرینی کی بدیعی کُنہ ہو۔ اس گتھی کو حل کرنے کی کوئی آسان راہ نہیں سوائے اس کے کہ ہم اولاً حالی ہی سے مدد لیں کیونکہ اس راہ میں حالی سے معتبر مددگار دوسرا نہیں ہوسکتا۔ ظاہر ہے یہ وہ اشعار ہیں جن کی مدد سے حالی نے غالب کا طرفگی خیالات و جدت مضامین کا اپنا تھیسس قائم کیا ہے اور جسے ایک زمانے نے تسلیم بھی کیا ہے اور جسے بعد کی غالب تنقید بھی دہراتی آئی ہے۔ اشعار کے انتخاب میں اضافہ ممکن ہے جیسے کہ ہم آگے دیکھیں گے لیکن ان بیتوں کے مرزا کے خاص الخاص principal اشعار ہونے میں کلام نہیں۔ ان مختلف النوع اور مختلف الخیال اشعار میں حالی نے کہیں مضمون آفرینی کی داد دی ہے، کہیں خیال بندی کی، کہیں تمثیل نگاری کی، کہیں نزاکت خیالی و طرفگی بیان کی، کہیں استعارہ سازی وتشبیہ کاری کی، کہیں نکتہ رسی، تیز نگاہی، حاضر جوابی، بذلہ سنجی، شوخی و ظرافت کی تو کہیں ندرت و جدت و اسلوب و ادا کی، بیشک یہ سب لوازم شعری، نیز ان جیسے دیگر کئی لوازم غالب کی معنی آفرینی وحسن کاری کی شعری گرامر کے ارکان اساسی قرار دیے جاسکتے ہیں، اور ان پر بعد کے آنے والوں نے

بار بار صاد کیا ہے۔ ان پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی آرا سے استنباط کرتے ہوئے ہماری سعی ہوگی کہ ان سب رسومیات شعری کے پس پشت کیا کوئی اضطراری لاشعوری حر کی تخلیقی عنصر یا افتادِ ذہنی ایسی بھی ہے یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدیعی منطق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری کے پس پشت متن کی داخلی ساخت میں ہمیشہ نہ سہی تو اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے یا اس کا جواز پیدا کرتی ہے، دوسرے لفظوں میں بظاہر نظر نہ آنے والی موجِ تہ نشیں کی طرح شعری تشکیل میں جاری و ساری رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی حنابندی کرتی ہے۔ غالب کی تخلیقی نگاہِ عکس ریز دقیق سے دقیق معنی کی تاریکی میں اتر جاتی ہے۔ وہ بلاوجہ نہیں کہتے کہ ''میں تلمیذالرحمٰن ہوں اور معنی کی تاریکی کو اپنے گوہرِ استعداد کی روشنی سے دور کرتا ہوں۔'' آیئے ایک ایک کر کے حالی کے منتخب اشعار پر نظر ڈالتے ہیں:

(1) بسکہ دشوار* ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

حالی کہتے ہیں ''بادی النظر میں یہ ایک معمولی بات معلوم ہوتی ہے؛ مگر غور سے دیکھا جائے تو بالکل اچھوتا خیال ہے۔ دعویٰ یہ ہے کہ دنیا میں آسان سے آسان کام بھی دشوار ہے اور دلیل یہ ہے کہ آدمی جو کہ عین انسان ہے اس کا بھی انسان بننا مشکل ہے۔ یہ منطقی استدلال نہیں ہے بلکہ شاعرانہ استدلال ہے۔'' دیکھا جائے تو جسے حالی شاعرانہ استدلال کہہ رہے ہیں کیا وہ تمثیل نگاری کی جان نہیں اور کیا خود تمثیل نگاری سبک ہندی کی جان نہیں اور کیا سبک ہندی کو خاص نسبت مقامی ذہنی افتاد یعنی ذہن ہندی کی پیچیدگی اور جدلیت سے نہیں جو اکبری عہد سے فارسی گویانِ ہند کی پہچان رہی ہے۔ غور طلب ہے کہ میکانکی مشاقی و صناعی سے قطع نظر جب مقصود طرفگی خیال یا معنی آفرینی ہو، تمثیل نگاری جس استدلال شاعرانہ کو حربہ بناتی ہے اور سامنے کے معمولہ معنی کو منقلب کر دیتی ہے کیا اس کی بنیاد جدلیات نفی پر نہیں؟ آسان کام اگر آسان ہے تو اس میں کچھ اچھوتا پن نہیں کوئی نرالی

* حالی نے 'بسکہ مشکل ہے ہر اک کام کا آساں ہونا' لکھا ہے، شاید اس زمانے کی کسی روایت میں ایسا ہو (یادگار، ص 108)

بات یا شعری جدت نہیں۔نرالی بات آسان کام کے آسان نہ ہونے میں ہے یعنی آسان ہونے کے معمولہ تصور کی ردتشکیل میں ہے جو آسان کے پیکرِخیالی کے دوسرے رخ کو سامنے لاتی ہے کہ دنیا میں آسان سے آسان کام بھی آسان نہیں یعنی دشوار ہے۔ کیا یہ کہتے ہی یعنی جدلیاتی وضع کے کارگر ہوتے ہی تشکیل شعر کی معنیاتی ساخت اور پیکرِخیالی میں غرابت اور اجنبیت در نہیں آئی؟ اور کیا اس کے شعری جواز کے لیے دوسرے مصرعے میں دوہری جدلیت کارگر نہیں ہوگئی، یعنی آدمی جو کہ عین انسان ہے اس کا انسان ہونا آسان نہیں۔ آدمی بنام انسان اور آسان بنام دشوار میں جو قطبیت اور افتراقیت ہے، کیا اس کا تخلیقی رمز داخلی ساخت کی استردادی جدلیت میں پوشیدہ نہیں؟ سوال یہ ہے کہ کیا بغیر اس نوع کے تخلیقی بدیعی پیرایہ کے تفاعل کے یا اس کے کارگر ہونے کے شاعرانہ استدلال قائم ہوسکتا ہے؟ آیئے اس سوال کی روشنی میں حالی کی مزید مثالوں کو دیکھیں:

(2) ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

حالی نے اس شعر کو فطرت انسانی کے تحت لیا ہے۔ وہ کہتے ہیں یہ بھی ایک نیا خیال ہے، دنیا میں جو کچھ چہل پہل ہے وہ صرف اس یقین کی بدولت ہے کہ یہاں رہنے کا زمانہ بہت تھوڑا ہے۔ لیکن کیا یہاں بھی سامنے کے روایتی معنی کو پلٹ دینے کی اُسی نوع کی بدیعی منطق کام نہیں کررہی جس کی نشاندہی ابھی اوپر کی گئی۔ یعنی جینا کون نہیں چاہتا، مرنا کسی کو منظور نہیں۔ لیکن شاعر کہہ رہا ہے کہ جینے کا مزہ اس کے ردیعنی مرنے سے ہے۔ طباطبائی کہتے ہیں انسان کو ہوا و ہوس سے رہائی نہیں۔ سہا مجددی کہتے ہیں ہوس جو گوناگوں طلبوں کی مضطربانہ سعی میں مسرت اور مزہ حاصل کرتی رہتی ہے تو حصول مطالب کی سعی کار سے مسرور ہونا اور ہزاروں طلبیں رکھنا سب کا انحصار مرنے کے خیال پر ہے۔ طباطبائی اور سہا مجددی دونوں نے نشاطِ کار یا کارِ زیست کی امنگوں و بہجت کی بہ نسبت ہوا و ہوس پر زیادہ زور دیا ہے۔ جبکہ غالب نے پہلے تو ہوس کو نشاطِ کار سے جوڑ کر ہوا و ہوس کے معمولہ معنی کی تقلیب کی، پھر جینے اور مرنے دونوں کی تقلیب کرکے ان دونوں کے عام

معنی پلٹ دینے کا جواز پیدا کردیا۔ دیکھا جائے تو کیا اس شعر میں بھی معنیاتی نادرہ کاری یا سامنے کے معنی کو گردش میں لاکر اس کے طرفیں کھول دینے، یعنی معنی آفرینی کا در وا کرنے کی وہی شعری گرامر کام نہیں کررہی جس کے deep structure میں استردادی جدلیت کے عمل آرا ہونے کا اشارہ ہم اوپر کر چکے ہیں؟ یا کیا یہ ہماری نظر کا دھوکہ ہے؟ آیئے مزید دیکھتے ہیں:

(3) نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

حالی کا کہنا کہ غالب نے ''نیستی کو ہستی پر ترجیح دی ہے اور ایک عجیب توقع پر معدوم محض ہونے کی تمنا کی ہے'' شعر سے مناسبت نہیں رکھتا۔ عین ذات نہ تو نیستی ہے نہ معدوم محض ہے جبکہ تصوف کے رائج تصورات کی رو سے موجودات وظواہر فریب حواس و اعتباری محض ہیں (ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد/ عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے)۔ غور طلب ہے کہ کیا شعر میں لطف و انبساط و معنی آفرینی کی فضا استفہامیہ پیرایہ کی اس کشاکش سے نہیں بنتی جو خدا اور انسان دونوں کے روایتی تصور کے رد در رد سے پیدا ہوتی ہے؟ گویا اس شعر میں بھی کیا نتیجتاً اس ارتداد سے ابھرنے والی معمولہ حقیقت کے قضایا کو متناقض قرار دے کر معنی کی طرفوں کو کھولنے اور اس طرح نئے سے نئے معنی پیدا کرنے کی وہی جدلیاتی افتاد ذہنی کارفرما نہیں ہے جسے ہم پہلے دیکھ آئے ہیں۔ پہلے مصرع میں دو کلمہ ہائے نفی آمنے سامنے لائے گئے ہیں۔ کچھ نہیں تھا تو خدا تھا جو عین ذات ہے۔ یہ ماضی پر دال ہے۔ دوسرا ٹکڑا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا شرطیہ ہے اور حال و استقلال کی صورت (حالات) سے متعلق ہے۔ کیا دونوں ٹکڑوں میں نفی کی حرکیات سے معنی کی جامد روایتی شکل زائل نہیں ہوگئی اور کیا ان تصورات سے وابستہ چلے آرہے پرانے معنی سیال نہیں ہوگئے یا گردش میں نہیں آگئے۔ دوسرے مصرع میں بھی دو جدلیاتی نکات کارگر ہیں۔ اول یہ کہ میرے ہونے، یعنی تعینات و موجودات میں مقید ہونے نے میرا مرتبہ گرا دیا۔ دوسرے یہ کہ میں اگر موجودات کے تعین میں نہ گھرا ہوتا تو عین ذات ہوتا۔ بتانے کی ضرورت نہیں کہ انسان کا

اصل الاصول عین ذات ہے۔ پس ظاہر ہوا کہ یہ نیستی کا نہیں انسان کے اصل الاصول یعنی ذات کے اثبات کا مضمون ہے جو صوفیا اور یوگیوں کے تصورات یا مایا نیز وجودی فکری نہج سے مطابقت رکھتا ہے کہ حقیقت مطلقہ کائنات کے ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے اور صفات عین ذات ہیں، انسان فی نفسہ کچھ نہیں، موجودات وتعینات اعتبار محض ہیں جو کچھ ہے ماورائی شعورِ کلی ہے؛ ملاحظہ ہو:

(سودا) اس قدر سادہ و پُرکار کہیں دیکھا ہے
بے نمود اتنا نمودار کہیں دیکھا ہے

(میر) تھا وہ تو رشکِ حورِ بہشتی ہمیں میں میر
سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

(درد) جگ میں آکر اِدھر اُدھر دیکھا
تُو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

غرض کیا غالب کے اس شعر میں بھی باوجود موضوع کے مختلف ہونے کے وہی حرکیات نفی یا جدلیات استردادی کارگر نہیں جس کی جھلک ہم پہلے دیکھ آئے ہیں۔ دراصل نفی یہاں نفی کے روایتی معنی میں نہیں بلکہ حرکیات (Dynamism) کے اصل الاصول کے معنی میں ہے جس کے باہمی تصادم اور آویزش سے جو فشار پیدا ہوتا ہے وہ بارود کے فتیلے کی طرح ہے جو رواج عام سے چلے آرہے روایتی معمولہ معانی کے انجماد کو بھک سے اڑا دیتا ہے اور انھیں مسترد قضایا کی کشاکش یا گردش سے معنی کی نئ نئ شکلوں اور رنگوں کا چراغاں کردیتا ہے جسے عرف عام میں معنی آفرینی یا حسن کاری کہا جاتا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ کیا غالب کی تخلیقی نہاد سے اس جدلیات کا کوئی رشتۂ خاص ہے؟

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں کیا ہم یہ مفروضہ قائم کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ غالب کی معنی آفرینی کے یوں تو کئ ابعاد، کئ پہلو ہیں (بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست) تخلیقی عمل یوں بھی بھید بھرا بستہ ہے۔ تنقید اس کی تھاہ پانے کا دعویٰ نہیں کرسکتی فقط قرأت کی بنا پر قیاسات قائم کرسکتی ہے وہ بھی صرف ان عوامل کے بارے میں جو تخلیقی عمل کی خصوصیات خاصہ سے تعلق رکھتے ہوں۔ تو کیا جس افتادِ ذہنی یا فکری نہاد کا ہم ذکر

کرر ہے ہیں وہ غالب کے تخلیقی عمل کی خلقی خصوصیت کا لازمہ نہیں، اور کیا غالب اکثر و بیشتر جس شعری منطق کو اضطراری یا اختیاری طور پر کام میں لاتے ہیں اس کا کچھ نہ کچھ تعلق اُس جدلیاتی وضع یا حرکیات نفی سے نہیں جس کے سوتے ان کی لاشعوری گہرائیوں میں پیوست ہیں؟

لیکن ہنوز یہ بات ایک سوال یا ایک مفروضہ سے زیادہ نہیں، تا آنکہ اس کے کھرے کھوٹے کو مزید جانچا پرکھا نہ جائے۔ آیئے حالی کی پیش کردہ دیگر مثالوں پر بھی نظر ڈالتے ہیں۔

(4) توفیق باندازۂ ہمت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

حالی بجاطور پر کہتے ہیں کہ ''نیا اور اچھوتا خیال ہے''۔ خیال کے نئے اور اچھوتا ہونے کے بارے میں کوئی دو رائے نہیں لیکن دیکھنا یہ ہے کہ غالب کے یہاں نیا اور اچھوتا خیال بنتا کیسے ہے یعنی غالب کے یہاں پہلے سے چلے آرہے مضمون سے یکسر نیا مضمون (مضمون آفرینی) معمولہ خیال سے یکسر نیا خیال (خیال آفرینی) یا اس کا کوئی اچھوتا، ان دیکھا، انوکھا، نرالا، طلسماتی پہلو کیسے پیدا ہوتا ہے جو معنی کو برقیا دیتا ہے یا نئے معنی کی چکاچوند پیدا کردیتا ہے جسے عرف عام میں طرفگی خیال یا بدیع گوئی سے منسوب کیا جاتا ہے۔ آنسو کے قطرہ کا خون سے فزوں تر ہونا اور آنسو کی نسبت گہر سے ہونا رسمیات شعری میں ہے، لیکن ان کے قصر سے غالب یکسر نیا مضمون کیسے بناتے ہیں۔ قطرۂ آب اصل الاصول ہے۔ لیکن کیا مضمون کا انوکھاپن گہر اور اشک دونوں کے معمولہ تصورات کو گردش میں لانے اور ان کو منقلب کردینے سے پیدا نہیں ہوا ہے؟ حالی کا خیال ہے پہلے مصرع میں دعویٰ ہے دوسرے میں دلیل ہے کہ آنسو جس کو آنکھوں میں جگہ ملی ہے وہ اگر موتی بننے پر قانع ہوجاتا تو اس کو یہ درجہ نہ ملتا۔ مگر بات اتنی نہیں۔ مضمون تو ہمت عالی کے باندازہ توفیق ہونے کا ہے جو مصرع اول میں بطور مبتدا ہے۔ آنسو کا موتی بننے پر قانع نہ ہونا بطور خبر ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ آنسو کے قانع نہ ہونے کو محض 'بتاتے' ہی

نہیں، اپنی شعری منطق سے اس کو 'محسوس' کرا دیتے ہیں اور نادرہ کاری کا یہ کرشمہ حرکیات نفی کے تفاعل سے ممکن ہوا ہے۔ غور سے دیکھیں تو یہاں دعویٰ و دلیل میں گردش ہے، یعنی آنسو گہر بننے پر قانع نہ ہوا اس لیے کہ اس نے ہمت عالی سے کام لیا اور اسی کے موافق اسے تائید غیبی حاصل ہوئی۔ معنی کا ایک قرینہ اور بھی ہے کہ آنسو کا قابلِ قدر و منزلت اور قابلِ رشک ہونا (اہلِ ہمت کے لیے) اس وجہ سے ہے کہ آنسو کی غیرت نے موتی بننا گوارا نہیں کیا بلکہ اس نے یہ ہمت کی کہ اپنی اصل پر قائم رہتے ہوئے پانی کا قطرہ بنا رہے۔ اس کی اسی ہمت اور غیرت کی بدولت اسے تائیدِ غیبی میسر آگئی۔ یوں معنی آفرینی اور تازہ کاری کی راہ گہر اور اشک کی روایتی نسبت کو چیلنج کرنے اور ہمت عالی و توفیق ایزدی میں نسبت پیدا کرنے سے کھل گئی۔ کیا اس میں مضمر شعری منطق کا تخلیقی تفاعل اُسی جدلیاتی نہاد یا نفی اساس حرکیات کے سرچشمۂ فیضان سے نہیں جس کو جانچنے پرکھنے کی راہ پر ہم چل رہے ہیں۔

(5) لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ
جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا

حالی نے مضمون کی ندرت کی داد دی ہے کہ ''دشمنی بھی ہوتی تو اس میں بھی ایک نوع کا تعلق ہوتا، ہم اسی کو دوستی سمجھتے لیکن جب نہ دوستی ہو اور نہ دشمنی تو پھر کس بات پر دھوکا کھائیں۔'' مزے کی بات ہے کہ وہی غالب جو فارسیت کے غلو کے لیے مطعون ہیں، بھاشا کے دو دیسی لفظوں 'لاگ' اور 'لگاؤ' سے عجیب ہنرمندی کا کام لینے میں کارگر ہیں۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ شعر کا سارا مزہ ان دونوں معمولی دیسی لفظوں کے ربط و تضاد کو گردش میں لانے اور ان میں تخلیقی قطبینیت ڈال کے ان کے معمولی پن کو غیر معمولی بنا دینے میں ہے؟ لاگ کی تشریح تقریباً تمام شارحین تقلیدِ حالی میں دشمنی ہی سے کرتے رہے ہیں جبکہ یہاں لاگ کے معنی اولاً ایسے تعلق، انسیت یا دلچسپی کے ہیں جو پوری طرح لگاؤ یعنی مکمل دلچسپی یا تعلق نہیں ہوا ہے۔ اگر اس روشنی میں دیکھا جائے تو پھر یہ معنی نکلتے ہیں کہ ابھی تھوڑا سا بھی تو تعلق یا لگاؤ نہیں ہے جسے خوش فہمی سے عاشق مکمل تعلق خاطر سمجھ لے۔ جب کچھ بھی

نہیں ہے یعنی ذرا سی بھی دلچسپی یا توجہ نہیں ہے تو تعلق خاطر کا دھوکا کس لیے کھائیں۔

غالب کی معجز بیانی کا کمال ہے کہ وہ مانوس تصورات کو گردش میں لاکر ان کی تقلیب سے معنی آفرینی کا مقناطیسی عرصہ قائم کردیتے ہیں جو منطقی تجزیے سے ماورا ہے لیکن جو ذہن غالب کو حد درجہ مرغوب ہے اور غالب کی بدیع گوئی وطرفگی کی اساس ہے۔ لاگ اور لگاؤ میں صوتی مناسبت بھی غضب کی ہے، یہ متحد الصوت لیکن متضادالمعنی، یا قریب المعنی لفظی پیکر ہیں، بقول حالی ایسے ''دو الفاظ کا بہم پہنچانا'' کمال ہے لیکن زیادہ کمال ان کے ظاہری تضاد میں جدلیاتی شعری منطق سے ایک اور تضاد دکھا کر غیر معمولی، انوکھے و نایاب معنی پیدا کرنے سے ہے۔ دیکھا جائے تو لاگ دشمنی نہیں ہے، اس میں بھی ایک تعلق لگاؤ کا ہے یعنی چھیڑ بھی اُسی سے ہوتی ہے جس سے کوئی رشتہ ہو۔ ع نہ کھینچو گر تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو۔ 'جب نہ ہو کچھ بھی' سادہ بیان نہیں، اس میں بھی جدلیاتی پیچ ہے، یعنی لگاؤ میں تو 'کچھ' ہے ہی، لاگ میں بھی کچھ نہ 'کچھ' ہے۔ دوسرے لفظوں میں حرکیات نفی کی زد میں آکر 'کچھ' منفی نہیں رہا، اثباتیت کا حامل ہوگیا یعنی 'کچھ ہے'۔ لفظ 'کچھ' لاشئے نہیں شئے ہے۔ اب علم دو نہیں تین ہیں: لاگ، لگاؤ اور کچھ۔ روایتی رسومیات شعری کی رو سے یہ مناسبت لفظی ہے، لیکن فقط مناسبات لفظی جادو نہیں جگا سکتی، کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعری جدلیات نفی کی لاشعوری تخلیقی چھوٹ پڑنے سے لطف معنی کی جو تہ در تہ کیفیات پیدا ہوتی ہیں، یہ کرشمہ کاری روایتی لفظیات کے احاطۂ خیال میں بھی نہیں آسکتی۔

(6) گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

حالی نے صحیح لکھا ہے کہ یہ خیال بھی بالکل اچھوتا ہے۔ لیکن وہ نہیں بتاتے کہ وہ کیا چیز ہے جو غالب کے یہاں خیال کو اچھوتا بناتی ہے، یعنی غالب کی شعری تشکیل میں وہ کیا تخلیقی بھید ہے جو سامنے کے خیال کو چھوتے ہی اس کو اچھوتا بنا دیتا ہے۔ بظاہر کوہِ طور کے بارے میں ایک مقدس روایت کا اشارہ ہے جو موصولہ و معمولہ کا حصہ ہے۔ ہر وہ چیز جو پہلے

سے چلی آتی ہے وہ موصولہ ہے، ہر وہ چیز جو معلوم و معمول کے عرصہ میں آتی ہے وہ معمولہ ہے۔ چنانچہ موصولہ یا معمولہ کا خیال اچھوتا نہیں ہوسکتا۔ جو چیز اسے اچھوتا بناتی ہے وہ تمثیل یعنی معمولہ شئے کا بیان نہیں بلکہ اس بیان کا رد ہے، گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر، یہ دعویٰ ہے جس میں زور 'ہم' پر ہے، اور اس کو تقویت پہنچائی ہے دلیل سے کہ شراب اُسے دی جاتی ہے جو شراب خوری کا ظرف رکھتا ہو یا اس کا متحمل ہوسکے۔ غالب کی تخلیقیت نے ایک تو مقدس تناظر کو ساقط کرکے بجائے اس کے انسان کو قائم کردیا، مزید یہ کہ بادہ اور قدح کو ظرف کے تصور سے جوڑ کر عصیاں کار و خطا کار انسان کو یک گونہ تقدس عطا کردیا ہے۔ کیا ان خیالی پیکروں اور ان کی تخلیقی تشکیل کی داخلی ساخت میں اُسی لاشعوری جدلیاتی عمل اور حرکیات کا ہاتھ نظر نہیں آتا جس کا ذکر ہم کرتے آئے ہیں حالانکہ مضمون یکسر مختلف ہے اور تناظر بھی الگ ہے؟

(7) حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسونِ نیاز
دعا قبول ہو یارب کہ عمرِ خضر دراز

حالی کہتے ہیں کہ شعر میں بالکل ایک نئی شوخی ہے جو شاید کسی کو نہ سوجھی ہوگی۔ بالکل ٹھیک، لیکن غور طلب ہے کہ یہ شوخی کیسے حاصل ہوئی، خضر کی درازیِ عمر کو جو بمنزلہ 'حاصل' کے ہے، 'ناحاصل' تصور کرنے سے، کیونکہ دعا تو اس چیز کی مانگی جاتی ہے جو حاصل نہ ہو۔ غالب نے حاصل شدہ چیز کی دعا کا جواز پیدا کیا ہے اس لاحاصلی کے تصور سے، عجز و نیاز کے باوجود جس کے رفع ہونے کا امکان نہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ عمر خضر کی درازی کی دعا مانگنے کی شوخی میں جدلیاتی حرکیات کی چھوٹ صاف پڑتی ہوئی نظر آرہی ہے۔

(8) آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

ذات باری سے خطاب اور قادر مطلق کے دامن کو حریفانہ کھینچنا اور شعری استدلال سے اس کشاکش کا جواز پیدا کرنا غالب کا محبوب مشغلہ ہے جو متقدمین شعرائے فارسی و اردو سے چلا آتا ہے۔ غور طلب ہے کہ جتنا شعری منطق انوکھی ہوگی اتنا معنی کی طرفیں

زیادہ کھلیں گی اور شعر انوکھا اور بامزہ ہوگا۔ دیکھا جائے تو 'گنہ کے حساب' کو ردتشکیل کیا ہے، اول تو گناہ تعداد میں اس قدر زیادہ ہیں کہ شمار ممکن ہی نہیں، دوسرے جتنے گناہ ہیں اسی قدر داغ ہیں جو باعث عدم تکمیل کے ہیں، لیکن حسرت رہ گئی کہ کاش ان کو بقدر شوق پورا کرتے ان کی تعداد اور بھی زیادہ ہے۔ الزام گنہ گاری کا ہے، غالب جدلیاتی شعری منطق سے اُسے پلٹ دیتے ہیں اور ندرت یہ کہ بجائے انسان کے جو گنہگار و خطا کار ہے خود مشیت ایزدی جواب دہ ٹھہرتی ہے۔ مومن کا شعر ہے:

یہ عذرِ امتحانِ جذبِ دل کیسا نکل آیا
میں الزام اس کو دیتا تھا قصور اپنا نکل آیا

ایسا نہیں کہ اس نوع کی شعری منطق کی مثالیں اوروں کے یہاں نہ ہوں، یہ فارسی گویانِ ہند اور سبکِ ہندی سے چلی آتی ہیں اور اردو غزل میں بھی ہیں۔ لیکن غالب کا معاملہ مختلف ہے۔ غالب کے یہاں یہ عمل یعنی جدلیاتی گردش شعریات کی جان ہے، ایک ذہنی رویہ ہے، ایک فکری نہاد جو اضطراری لاشعوری تخلیقی عمل کا حصہ ہے اور جاری و ساری ہے۔

(9) مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دور
رکھ لی مرے خدا نے مری بیکسی کی شرم

یہ نسخہ رامپور (1833) کا شعر ہے۔ غالب چند برس پہلے سفر کلکتہ سے لوٹ چکے ہیں۔ مقدمہ پنشن خارج ہو چکا ہے۔ پردیس میں مرنا کوئی نہیں چاہتا۔ یہ روٹین یا فہم عامہ کی سچائی ہے اور روٹین سچائی کلیشے کا درجہ رکھتی ہے جس میں کوئی تازگی کوئی شعریت نہیں، شعریت اور حسن کاری توقعات کو پلٹنے، کلیشے کو اجنبی اور غریب بنانے، (جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا روسی ہیئت پسند شکلوؤسکی کی اصطلاح میں defamiliarise کرنے) مقبول کو نامقبول یا نامقبول کو مقبول بنانے میں ہے۔ جدلیاتی شعری منطق سے انوکھا جواز لانا غالب کے شعری عمل کا حصہ ہے۔ بیکسی کی شرم رہ جانے کا عذر لا کر غالب نے پردیس کی موت کو جو عرف عام میں ناگوار ہوتی ہے، ردتشکیل (deconstruct) کر کے اسے گوارا بنا دیا ہے۔ یوں نواب احمد بخش خاں اور نواب شمس الدین خاں کی پہنچائی ہوئی اذیتوں اور

اپنوں اور غیروں کے سمجھ آنے اور سمجھ میں نہ آنے والے صدمات (جن کا چاقو ہڈیوں کے گودے تک پہنچ گیا تھا اور جن کی لاشعوری پر چھائیاں لرزتی ہوئی در آئی ہیں) ان سب کی مخصوص شعری منطق کے ساتھ تقلیب ہوگئی ہے اور غزل کی مخصوص استعاریت اور عدم واقعیت کے ساتھ۔ غزل کا آرٹ واقعیت کا نہیں واقعیت کی تقلیب، خیال بافی اور ایمائیت کا آرٹ ہے اور غالب کے یہاں ذہنی تجریدیت بلکہ جدلیاتی تجریدیت کا آرٹ بمنزلہ جوہر کے۔ہے جو اپنا جواب نہیں رکھتا۔

(10) ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

غالب کی شعریات کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ متصوفانہ مضامین کی بھی تقلیب کر دیتی ہے اور مخصوص شعری منطق سے ان میں بھی کوئی نہ کوئی انوکھا پہلو نکال لیتی ہے۔ ہر چند کہ پہلے مصرع میں دعویٰ ہے دوسرے میں دلیل ہے، دونوں مصرعوں کے تخلیقی عمل میں ردتشکیلی منطق رواں دواں ہے جو سامنے کے معنی کو پلٹ دینے سے عبارت ہے۔ موجودات عالم کو شہود کہتے ہیں اور ''غیب الغیب سے مراد مرتبہ احدیت ذات ہے جو عقل و ادراک و بصر و بصیرت سے ورالورا ہے'' (حالی) یہ ویدانتی اور وجودی ماورائی فکر کے عین مطابق ہے جس کا اشارہ پہلے کیا گیا۔ یعنی شہود کو اصل سمجھنے والوں کی مثال ان لوگوں کی ہے جو خواب میں دیکھتے ہیں کہ ہم جاگ رہے ہیں حالانکہ وہ سو رہے ہیں۔ غالب جاگنے کے عمل کو خواب سے اخذ کرتے ہیں اور ان دونوں کے خیالی پیکروں کی باہمی آویزش سے دلیل کو انوکھا بنا کر اخذ معنی کے عمل میں گرہ ڈال دیتے ہیں، دوسرے لفظوں میں شعر میں اشکال (اہمال نہیں) پیدا کر دیتے ہیں اور لطف بیان کے لیے معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں۔ روسی ہیئت پسندوں کے بقول اشکال یا غرابت سے اخذ معنی میں جو آویزش یا مزاحمت (resistence) پیدا ہوتی ہے وہ بجائے خود ایک جمالیاتی عمل ہے، یعنی شعریاتی حسن کاری اور طرفگی کا حصہ ہے۔ غالب کی تخلیقیت میں یہ خوبی قدم قدم پر ملتی ہے۔

(11) نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں

زخم جگر سے زخم کی گہرائی اور درد کی توقع پیدا ہوتی ہے لیکن غالب اپنی مخصوص جدلیاتی منطق سے معمولہ و مانوس توقع کی ردتشکیل کرتے ہیں اور محبوب کے دست و بازو کو نظر نہ لگے کی تحسین کا نرالا پہلو پیدا کر کے لطف معنی کو دوبالا کر دیتے ہیں۔

مزید مثالوں کی بحث میں اب فقط اشارہ کر دینا ہی کافی ہوگا کیونکہ جس نکتے کو ہم اٹھا رہے ہیں اور جو مفروضہ مباحث سے ابھر رہا ہے اس کی خاصی مثالیں اوپر آچکی ہیں۔ تاہم حالی نے '<u>طرفگی خیال</u>' اور '<u>جدت مضامین</u>' کی بحث میں جن عمدہ اشعار کو پیش کیا ہے، ہم نے انھیں کی تعبیرنو سے دکھایا کہ یہ طرفگی خیال اور ندرت مضامین دراصل ایک مخصوص افتاد ذہنی اور تخلیقی عمل سے پیدا ہوتی ہے جس کا گہرا تعلق جدلیاتی وضع سے ہے۔ چنانچہ حالی کی بقیہ مثالوں کی تنقیح بھی ضروری ہوگی، ہرچند کہ اب ہم بحث کو سمیٹنے کی طرف رجوع کرنا چاہیں گے۔

(12) رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہوگئیں

اس میں بھی دعویٰ و دلیل ہے اور شعر کی حسن کاری کا مدار جدلیات نفی پر ہے۔ حالی نے دوسرے مصرع میں مشکل اور آسان میں ضد حقیقی کا ذکر کیا ہے لیکن جیسا کہ ہم واضح کر چکے ہیں غالب کی شعریات کا کمال ضد حقیقی کے بیان میں نہیں بلکہ شعری منطق سے اس کو زائل کرنے میں ہے کہ مشکلیں مشکل نہ رہیں بلکہ آسان ہوگئیں۔ یہ معنی کی گردش ہے جو اگرچہ دوسرے مصرع میں معراج کو پہنچتی ہے لیکن شروع پہلے مصرع سے ہو جاتی ہے یعنی رنج کی تقلیب سے اور جواز خوگر ہونے سے پیدا کیا ہے کہ رنج سے خوگر ہونے سے رنج رنج نہیں رہتا، بعینہٖ مشکلوں کی کثرت ہو تو مشکلیں مشکل نہیں رہتیں آسان ہو جاتی ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ غالب کی لاشعوری شعری نہاد ہی کچھ ایسی ہے کہ وہ جس پیکر خیالی کو چھوتے ہیں اس کو گھما کر اس کے دوسرے رخ کو سامنے لے آتے ہیں اور ذہنی

تجریدیت سے معمولہ اور غیر معمولہ سب طرح کے معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں۔ پھر اس طرفگی خیال اور نیرنگ نظر پر خود ہی حیران ہوتے ہیں اور دعوت نظارہ دیتے ہیں کہ سبحان اللہ کیا منظر ہے/ وائے دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو؛ آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا/۔

(13) ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

مندرجہ بالا شعر غالب کی مخصوص تخلیقیت اور جدلیاتی شعری منطق کا اعجاز ہے۔ سادگی اور ایسی سادگی اور پیچیدگی اور ایسی پیچیدگی کہ بیان کی زد میں نہ آئے، سہل ممتنع سے بھی آگے کی کوئی چیز ہے یا سحر و اعجاز ہے۔ غالب کی سادگی کبھی کبھی زبان کی آخری حدوں کو چھونے لگتی ہے اور روزمرہ کے معمولی لفظوں کو پگھلا کر انھیں کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ نادر و تازہ کار تراکیب و حسن آفریں پیرایہ بیان سے معنی کا گلشن ناآفریدہ پیدا کر دینا ایک بات ہے، اور معمولی زبان کو غیر معمولی بنا کر معنی کا طلسم کدۂ حیرت قائم کر دینا ایک الگ جادو ہے۔ پہلے مصرع میں جو کچھ کہا ہے دوسرے مصرع میں اس کو پلٹ کر اشکال دراشکال کا بھنور پیدا کر دیا ہے۔ 'آسان' اور 'سہل' بظاہر ہم معنی لفظ ہیں، لیکن غالب ان کو ہم معنی نہیں رہنے دیتے۔ اسی طرح غالب نے دشوار کو دشوار بھی 'نہیں' رہنے دیا۔ یہ تخلیقی عمل میں مضمر جدلیات استردادی کا کمال ہے۔ پہلے مصرع میں بھی 'نہیں' کی حرکیات ہے اور دوسرے میں بھی، اور غالب اس سے ایسی شعری تشکیل قائم کرتے ہیں کہ آسان اور عدم آسان اور دشوار اور عدم دشوار کے تناقض باہمی سے معنی معلوم finite (محدود) سے موہوم ہو کر infinite (لامتناہی) ہو جاتا ہے جو معنی آفرینی کا معجزہ ہے کہ تیرا ملنا اگر آسان نہیں یعنی دشوار ہوتا تو سہل تھا (گویا خلش آرزو سے چھوٹ جاتے) مگر دشواری یہ ہے کہ جس طرح آسان نہیں اسی طرح دشوار بھی نہیں (یعنی خلش آرزو سے چھوٹ بھی نہیں سکتے)۔ بادی النظر میں آسان نہ ہونا = دشوار کے؛ اور دشوار بھی نہیں = سہل کے، لیکن درحقیقت دونوں مصرعوں میں شعری منطق نے چاروں اعلام کو وہ نہیں رہنے دیا جو وہ اصل

میں ہیں، یعنی دشوار نہ ہونا آسان ہونا نہیں اور آسان نہ ہونا یا سہل ہونا دشوار نہ ہونا نہیں۔ تودوروف کہتا ہے شاعری زبان سے تشدد روا رکھتی ہے اور عام زبان کا قتل کرتی ہے لیکن غالب کے یہاں عام زبان کا قتل نہیں، قتل عام ہوتا ہے۔ یہ شعر اسی کا کرشمہ ہے۔

(14) وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

حالی نے اس شعر کو وفاداری کے تحت لیا ہے۔ ہمارے خیال میں یہاں focus ایمان پر ہے جس کی روایتی یا معمولہ تعریف کو شعر اپنی مخصوص جدلیاتی منطق سے منقلب کردیتا ہے۔ روایتی تنقید کی رو سے یہ نیا مضمون پیدا کرنا ہے۔ لیکن صرف یہ کہہ کر کہ مضمون نیا ہے تنقید بری الذمہ نہیں ہوسکتی۔ یہ بتانا بھی اس کی ذمہ داری ہے کہ نیا مضمون کیسے 'نیا' بنا ہے۔ ایمان سے عرف عام میں مراد مذہب کے ظواہر و وظائف یا ارکان و عقائد ہیں، غالب اس پر ضرب لگاتے ہوئے اس کو گھما دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایمان کی اصل ظواہر نہیں بلکہ وہ وفاداری ہے جس میں استواری ہو۔ یہ ردتشکیل کا پہلا قدم ہے، دوسرا قدم جس میں جدلیاتی طرفگی اور ندرت کہیں زیادہ ہے اور اس نوع کی ہے کہ قاری دم بخود رہ جاتا ہے۔ وہ یہ کہ برہمن اگر ساری عمر بت خانے میں کاٹ دے اور وہیں مرے تو اس کو کعبہ میں جگہ دینا چاہیے کیونکہ وفاداری میں اس کی استواری مسلم ہے۔ غالب جس طرح معمولہ تصورات کو بدل کر جدلیات نفی سے نئی شعری سچائی قائم کردیتے ہیں، وہ قائل تو کرتی ہی ہے، انوکھے پن اور شوخی سے لطف و انبساط کا سامان بھی پیدا کردیتی ہے۔ کبھی کبھی تو شعری تشکیل میں معمہ کا سا سماں پیدا ہوجاتا ہے اور ترسیل میں بھی resistance مزاحمت پیدا ہوتی ہے جو بجائے خود جمالیاتی شعری عمل کا حصہ ہے جو معنی معمولہ کو معنی نادر و تازہ کار بنادیتی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو اس شعر میں بغیر کوئی شدت اختیار کیے غالب نے مذہبی دقیانوسیت اور سخت گیری پر (جو تنگ نظری و تعصب کو راہ دیتے ہیں) وار کیا ہے اور پیرایۂ بیان ایسا انوکھا کہ وار خالی نہیں جاسکتا۔

(15) طاعت میں تا رہے نہ مے وانگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

یہ شعر بھی مذہب کے روایتی تصور یعنی عذاب وثواب پر شوخی کے پیرایے میں چوٹ کرتا ہے۔ حالی نے اس کی تاویل تصوف کے تحت کی ہے۔ میر کا شعر ہے:

جائے ہے جی نجات کے غم میں
ایسی جنت گئی جہنم میں

اس میں استہزائی لہجہ میں خاصی تلخی در آئی ہے جبکہ غالب کے یہاں شعری منطق کی لطافت اور قائل کردینے والا استدلال ہے۔ لاگ جیسا بے ساختہ دیسی روزمرہ جو پہلے بھی آچکا ہے آگرہ کے بچپن کی یاد دلاتا ہے جب لسانی لاشعور قائم ہوا ہوگا۔ یہاں یہ خواہش، چاہ، طلب، توقع یا طمع کے معنی میں آیا ہے۔ چوٹ بہشت اور مَے وانگبین کی طمع پر ہے اور شعریت اس پیکر خیالی کے رد در رد سے پیدا ہوئی ہے جسے غالب نے دوزخ میں ڈال دینے کی تلقین کی ہے۔ لفظ لاگ میں ملاوٹ کا شائبہ بھی ہے جس سے موعودہ شہد وشراب کے تقدس پر ضرب پڑتی ہے۔ میر کے یہاں 'ایسی جنت گئی جہنم میں' محاورتاً آیا ہے جیسے کہہ دیتے ہیں بھاڑ میں جائے۔ غالب کے یہاں پرلطف شعری منطق کی فضا ہے جس میں جنت کے روایتی تصور کے رد سے بے غرض طاعت کا تصور راسخ ہوجاتا ہے۔ اغلب ہے کہ غالب کے ذہن میں رابعہ بصریؒ کا پیکرِ خیالی موجود رہا ہو جن سے منسوب ہے کہ ایک ہاتھ میں آگ اور ایک ہاتھ میں پانی لیے جارہی تھیں۔ راستے میں کسی نے پوچھا یہ کیا ہے؟ فرمایا کہ آگ سے جنت کو اور پانی سے دوزخ کو مٹا دینا چاہتی ہوں تاکہ لوگ جنت اور دوزخ سے بے نیاز ہوکر خدا کی عبادت کرسکیں۔

(16) دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

دوسرا مصرع تقریر کی لذت کا بدیعی استعارہ ہے گویا بے ساختہ کہہ دیا گیا ہے۔ لیکن معلوم ہے کہ غالب اپنے شعری متن کو کتنا مانجھتے اور کڑی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ بظاہر شعر

میں کوئی کلمۂ نفی نہیں لیکن حرکیات نفی یہاں بھی کارگر ہے ہرچند کہ بین السطور ہے۔ بات کا دل میں ہونا عدم تقریر یا 'عدم کلام' ہے اور تقریر کی لذت کو قائم کرنے کے لیے لایا گیا ہے جو مبنی بر 'کلام' ہے۔

(17) اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جام جم سے یہ مرا جام سفال اچھا ہے

بقول حالی نیا خیال ہے لیکن بنا یہ بھی جدلیات نفی کی گردش سے ہے، یعنی جام جم جس کی تعریف روایتاً ہوتی آئی ہے، یہاں اس کی ردتشکیل ہوگئی ہے۔ ایک معمولی سا مٹی کا سکورا اس سے اچھا ہے کہ ایک کی جگہ دوسرا آسکتا ہے۔ شعری منطق کا کمال یہ ہے کہ جام جم جو عہد رفتہ کی فرسودگی کا نشان ہے، یہاں اس کا رد ہی نہیں، یک گونہ تذلیل و تحقیر بھی کی گئی ہے کہ اس کا ٹوٹ جانا اس کے عیب پر دال ہے، اور جو چیز وہاں عیب ہے یہاں عدمِ عیب بلکہ عینِ خوبی ہے۔ جام جم کے سامنے کے معمولہ پیکر خیالی کی تقلیب جو روایتی معنی کو پاش پاش کرتی ہے معنی آفرینی کی کُنہ ہے اور شعریت کو گہرا کردیتی ہے۔

(18) رہا آباد عالم اہل ہمت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے

حالی نے اس شعر کو تصوف کی ذیل میں رکھا ہے۔ دوسرا مصرع تمثیل میں ہے کہ میخانے میں جام و سبو کا شراب سے بھرا رہنا اس بات کی دلیل ہے کہ میخانے میں کوئی میخوار نہیں ہے۔ دنیا میں اہل ہمت کا وجود ہوتا جو التفات کرتے تو دنیا اس قدر آباد نظر نہ آتی۔ بادی النظر میں یہ معلوم نہیں ہوتا لیکن بہ ادنیٰ تامل اندازہ ہوجاتا ہے کہ جدلیات نفی یہاں بھی پیچ در پیچ ہے۔ پہلے مصرع میں کلمۂ نفی بہ اعلان ہے، دوسرے میں نفی مستور ہے کہ جام و سبو جس قدر بھرے ہیں میخانہ اس قدر خالی ہے۔ شعر کی ملفوظی ساخت کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ غالب کا ذہن کس طرح بے ساختہ یعنی لاشعوری طور پر حرکیات نفی کے کھیل سے نئے سے نئے نادر و بلیغ معنی کا اثبات کرتا ہے۔ بھرے ہوئے جام و سبو سے خالی میخانہ برآمد کرنا، اسی طرح دنیا کے آباد و بارونق ہونے سے اہل ہمت کی ناموجودگی کو

مستنبط کرنا، اور پھر متوازیت کے اس تناظر میں میخوار کو اہلِ ہمت سے استعارہ کر کے معنیات کی ایک یکسر نئی بدیعی و پرلطف ساخت قائم کردینا شعری تشکیل کا اعجاز نہیں تو کیا ہے۔

(19) ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

اس نوع کا شعر اوپر گزر چکا ہے۔ حسرت شوق کا مضمون غالب کا مرغوب مضمون ہے۔ کردہ گناہوں کو ناکردہ گناہوں کا پیچ دے کر حرکیات نفی کے ذرا سے مس سے غالب نے نہ صرف نیا مضمون پیدا کردیا ہے بلکہ شوخی و بذلہ سنجی سے معنی کا حسن بھی دوبالا کردیا ہے۔ شعر سلیس و سریع التاثیر اس قدر ہے کہ اجتماعی حافظے میں نقش ہو چکا ہے۔

(20) منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

امید اور ناامیدی میں جدلیات نفی ظاہر ہے، مرنے اور جینے کے پیکر خیالی میں یہ رشتہ مضمر ہے۔ شعر انھیں پیکروں کی حرکیات باہمی پر قائم ہے۔ شعر جتنا سلیس اور سادہ معلوم ہوتا ہے، معنی کا نظام اتنا گھماؤ لیے ہوئے ہے۔ مرنا دال ہے ناامیدی پر، لیکن غالب کا شعری عمل رسمی پیکر کو شق کر کے امید پر اس کا انحصار دکھاتا ہے اور پھر اسی امید سے ناامیدی کے تصور میں شدت پیدا کر کے اسے شدید تر بناتا ہے۔ ضروری نہیں کہ تخلیقی عمل میں غالب کا ذہن ایک ایک کر کے کڑیوں کو جوڑتا ملاتا ہو، شاید ایسا نہیں۔ ممکن ہے کہ یہ ذہنی تخلیقی عمل چشم زدن میں ہوتا ہو اور پیکر خیالی اپنے جدلیاتی رشتوں کے ساتھ وارد ہوتے ہوں۔ لگتا ہے غالب کا شعور و لاشعور حرکیات نفی کے در و بست میں اس قدر رچا بسا ہوا ہے کہ غالب شاید سادہ سوچتے ہی نہیں۔ ان کا تصورِ حقیقت یا حقیقت کے اظہار کا طور سادہ ہے ہی نہیں۔ انھیں حقیقت اس طرح سیدھی سادی نظر ہی نہیں آتی جس طرح دوسروں کو بالعموم دکھائی دیتی ہے۔ ان کی قوت واہمہ کسی داخلی برقی رو سے معلوم کو معدوم اور معدوم کو معلوم بنا دیتی ہے۔ وہ ہر بات میں روش عام کے خلاف چلتے ہیں اور قاری

حیرت زدہ دم بخود رہ جاتا ہے۔ معنی جتنا کھُلتا ہے اتنا ہی مستور رہ جاتا ہے۔

یہ بات قیاس کی حد تک تو کہی جاسکتی ہے کہ غالباً غالب کی فکری پیچیدگی و بلاغت کا دانش ہند کی فلسفیانہ معنی بندی اور باریک بینی کی روایت سے کچھ نہ کچھ لاشعوری 'آرکی' رشتہ ضرور ہے جیسا میر تقی میر کے استخواں سوز تصور عشق کا 'نرگن بھگتی' کے قلب ونظر کو گداز کرکے رکھ دینے والے سوزوروں کی روایت سے ہوسکتا ہے۔ اس پر شاید یہ اعتراض ہو کہ اس سے عرب وعجم کے واضح اثرات کی ان دیکھی ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس سے عرب وعجم کے اثرات کا صرفِ نظر لازم نہیں آتا، عرب وعجم کے ہمہ گیر اثرات و روایات برحق، لیکن صدیوں کا بین التہذیبی اختلاط و ارتباط بھی اپنی جگہ ہے جس سے یہ رنگ اور چوکھا ہوگیا ہے۔

میر و غالب ہوں یا انیس و آتش، غورطلب ہے کہ کیا ان کا ذہن و لاشعور اپنی مٹی سے بنا ہوانہیں ہے؟ اس میں گندھا ہوانہیں ہے؟ یا پھر کیا اسے اس سے یکسر بے نیاز و بے تعلق دکھایا جاسکتا ہے یا کسی دوسرے کا ظلِ ثانی ثابت کیا جاسکتا ہے۔ اہل فارس تو ہمارے شعرا کو مزاجاً مختلف سمجھتے اور سبک ہندی کا نام دھرتے ہیں۔ لیکن ہم ہیں کہ اپنی تخلیقی انفرادیت کو پہچاننے سے گریز کرتے ہیں اور کھل کر اس مسئلہ پر گفتگو نہیں کرتے۔ جتنی توجہ ہم کو اپنے فارسی گو شعرا کے لاشعوری تخلیقی وفکری رشتوں پر کرنا چاہیے تھی ہنوز ہم نے نہیں کی۔ جینئس ایک عقدہ لاینحل ہے تاہم کچھ عناصر مضمر ومستور کارگر رہتے ہیں جن کو کھوجنے کی سعی وجستجو سے نظریں چرانا بھی بہرحال مستحسن نہیں۔ غالب کے منہ بولتے ایرانی وتورانی عناصر اچھی طرح معلوم ہیں اور ان کا وجہِ افتخار ہونا بھی عین حق ہے، لیکن جڑوں کا خاموش عمل دخل بھی تو کچھ معنی رکھتا ہے، اس کو دیکھنے دکھانے پر توجہ نہیں کے برابر رہی ہے۔ اس کی کچھ سعی کی جاسکے تو غالب کی مجتہدانہ فکر اور حقیقت کو منفرد طور پر انگیز کرنے کے طور طریقوں، لاشعوری خلقی افتاد اور تخلیقی تجربہ میں جاری وساری جدلیات نفی کے متنوع پیرایوں کے عمل دخل کا ممکن ہے کوئی سراغ مل سکے۔

حالی نے غالب کی طرفگی خیال اور جدت مضامین پر اپنی تنقید جن مثالوں پر قائم کی

ہے اس پر ہماری تنقیح و تنقید اور تعبیرنو کی اشاراتی گفتگو یہاں ختم ہوتی ہے۔ حالی کے فرمودات اپنی جگہ نہایت مناسب اور معقول ہیں کہ طرفگی خیال اور جدت و ندرت مضامین غالب کی خصوصیات خاصہ ہیں۔ اس بات کو تسلیم کرتے ہوئے ہم نے اپنے سوالات حالی کے متن ہی سے برآمد کیے ہیں کہ طرفگی خیال اور جدت و ندرت مضامین عمومی اصطلاحات ہیں جن کا اطلاق دوسرے شعرا پر بھی اسی طرح کیا جاسکتا ہے تو پھر غالب دوسروں سے الگ کیسے قرار پاتے ہیں۔ حالی کے زمانے تک عمومی تنقید برحق تھی، لیکن اکیسویں صدی تک آتے آتے غالب تنقید یہ سوال اٹھانے میں حق بجانب ہے کہ طرفگی خیال اور ندرت و جدتِ مضامین جس پر غالب کی عظمت کا دار و مدار ہے وہ ان کی تشکیل شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟ تشبیہ و استعارہ و کنایہ وتمثیل وشوخی وظرافت وغیرہ تو سامنے کے ہیئتی لوازم ہیں، ان کی کارکردگی وحسن کاری میں کلام نہیں، لیکن ان سب کے پس پشت کیا کوئی اور نظام بھی ہے، یا کیا غالب کے شعری قالب یا لسان کی داخلی ساخت میں کوئی تہ نشیں ہم رشتگی یا قدر مشترک اور بھی ہے جو تخلیقی عمل کی کسی خفی، شعوری یا لاشعوری نہاد پر دلالت کرتی ہو، یا غالب کی افتاد ذہنی کا لازمی حصہ ہو، یا کسی باطنی جوہری نظام سے انگیز ہوتی ہو۔ نیز اگر حرکیات یا جدلیات نفی کا تفاعل غالب کے تخلیقی عمل میں جاری و ساری ہے اور غالب کی سرشت و نہاد کا حصہ معلوم ہوتا ہے، تو اس کی نوعیت یا راز کیا ہے اور اس کی زیرزمین جڑیں کہاں ہوسکتی ہیں۔ گویا ہماری کوشش حالی سے انحراف کی نہیں بلکہ فکر حالی کا اثبات کرتے ہوئے اسی کے پہلو بہ پہلو غالب کی تشکیل شعر اور معنی آفرینی کے تخلیقی بھیدوں کے بارے میں کچھ بنیادی سوال اٹھانے اور ان کے جواب کھوجنے کی جستجو سے عبارت ہے کہ شاید اس سے وہ سرشتہ ہاتھ آجائے جو غالب کے تخلیقی عمل کی جڑوں اور گہرائیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

حالی نے ہرچندکہ بیس اشعار مثالوں میں دیے ہیں، لیکن یہ اشعار دیوان ریختہ کی جان ہیں۔ عمدہ اشعار تو اور بھی ہیں لیکن بحث کی عمارت انھیں پر اٹھائی گئی ہے۔ دیکھا جائے تو اشعار ردیف دار ہیں، گویا حالی نے دیوان ریختہ کو پیش نظر رکھا ہے اور نہایت غور وفکر سے ان کا

انتخاب کیا ہے۔ ہم نے بھی (الا آخری شعر کے) وہی ترتیب برقرار رکھی ہے۔ طرفگی خیال اور جدت مضامین کی مرکزی بحث کے بعد حالی نے مزید خصوصیات کا ذکر کیا ہے جو اس طرح ہیں۔ (1) نئی تشبیہوں کا ابداع جس پر خیال کی جدت ان کو مجبور کرتی ہے، (2) استعارہ و کنایہ وتمثیل، (3) شوخی وظرافت، (4) پہلودار اشعار، (5) تقلید سے گریز، قدما کے سیدھے سادے خیالات اور معمولی اسلوبوں میں نئی نزاکتیں پیدا کرنا اور نئے لفظی ومعنوی تصرفات کر کے ان میں ندرت اور طرفگی اور معنی آفرینیاں پیدا کرنا وغیرہ۔ (یادگار، ص 119-114)۔ دیکھا جائے تو یہ سب طرفگی خیال و جدت و ندرت کے اسی مرکزی مبحث کی شقیں ہیں یا کسی نہ کسی طور اسی پر منتج ہوتی ہیں جس سے اوپر بحث کی گئی۔

یہ وہ صورت حالات ہے جو انیسویں صدی میں سبک ہندی کی ارتقائی منازل کو ظاہر کرتی ہے کیونکہ حالی صاف لفظوں میں کہتے ہیں ''جو انقلاب ایک مدت کے بعد فارسی غزل میں پیدا ہوا، ضرور تھا کہ وہی انقلاب اردو غزل میں ایک عرصہ کے بعد پیدا ہو ... سیدھے سادے عمدہ اور لطیف اسلوب سب نبڑ گئے اور متاخرین کے لیے ایک چچوڑی ہوئی ہڈی کے سوا باقی کچھ نہ رہا... چنانچہ جن کی فطرت میں اوریجنلٹی اور اپج کا مادہ تھا وہ اپنے اپنے مبلغ فکر کے موافق نزاکتیں اور لطافتیں پیدا کرنے لگے۔'' (یادگار، ص 121-120) حالی یہاں سعدی، حافظ، خسرو کی غزل کے مقابلے میں نظیری، ظہوری، عرفی، طالب، اسیر وغیرہ کی مثال لاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جو انقلاب فارسی غزل میں چار سو برس کے بعد ظہور میں آیا، ریختہ میں وہی انقلاب ڈیڑھ سو برس کے اندر اندر پیدا ہوگیا اور متاخرین اپنی اپج اور نزاکت خیالی سے نئی نئی نزاکتیں اور لفظی ومعنوی تصرفات کر کے ان میں ندرت اور طرفگی پیدا کرنے لگے۔ خاطرنشان رہے حالی نے یہاں بیدل کا نام نہیں لیا کیونکہ اس وقت تک بوجوہ بیدل ادبی Canon کا حصہ نہیں تھے، یعنی نہ صرف قبول نہیں ہوئے تھے بلکہ مطعون تھے، (جس کا ذکر آئے گا) اور تو اور شبلی نے بھی شعرالعجم (13-1906) سے بیدل کو باہر رکھا تھا اور حالی نے جہاں جہاں بیدل کا ذکر کیا ہے بطور تحسین نہیں ہے، ہرچند کہ حالی سبک ہندی کے شعریاتی ارتقا اور بلوغ کا دفاع کررہے تھے۔

خاطر نشان رہے کہ فارسی میں ہندی ایرانی نزاع حزیں سے شروع ہو چکی تھی اور اس کا خاص نشانہ متاخرین ہندی شعرا بالخصوص بیدل تھے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ تنازعۂ حامیانِ قتیل کے بعد غالب نے بھی فارسی گویانِ ہند سے اپنی برأت اپنے خاص جدلیاتی انداز سے کرنا شروع کردی تھی، یعنی خود ہندنژاد ہونے اور سبک ہندی کی فکری پیچیدگی اور نزاکت خیالی کا بہترین امین ہونے کے باوصف انھوں نے پارسی ہُرمُزد عبدالصمد کا ذاتی اسطور (متھ) تراشا اور ساری زندگی خود کو فارسی اہلِ زبان ثابت کرنے کی سعی نامشکور کرتے رہے۔ اور تو اور اسی باعث زندگی کے آخری برسوں میں قاطع برہان کا قضیۂ نامرضیہ بھی پیدا ہوا اور بڑھاپے کے جس زمانے میں غالب کو سرپرستی و عافیت کی زیادہ ضرورت تھی اسی زعم کی وجہ سے نواب رامپور کے رشتے میں بھی دراڑ آگئی۔ شعوری اور لاشعوری اثرات کا پراسرار کھیل کیا کیا نفسیاتی گرہیں اور وجودی دقتیں و ناگزیر مشکلات predicament پیدا کرتا اور نیرنگ نظر دکھاتا ہے، غالب کے زمانہ کا یہ منظرنامہ اس کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ غالب کی شخصیت اور تخلیقی عمل میں ایسے کئی بے رحم عناصر متقاطعانہ crisscross کرتے ہیں جن کی گتھیوں کو ابھی پوری طرح کھولا نہیں گیا اور جن کو پوری طرح پرکھنے اور سمجھنے میں ابھی وقت لگے گا۔ غالب کا بہار ایجادی بیدل پر جان چھڑکنا اور پھر بیدل سے اپنی برأت کا اعلان کرنا اور طرز بیدل بجز تفنن نیست کہنا، اور اس سب کے باوجود بیدل کی تجریدیت اور پیچیدہ خیالی سے لاشعوری طور پر زندگی بھر پیچھا نہ چھڑا سکنا (اس لیے کہ وہ لاشعوری imprint کا حصہ تھی)، ہرچندکہ بظاہر معمائی معلوم ہوتا ہے لیکن غالب کی جدلیاتی ذہنی نہاد کی روشنی میں یہ معمہ اتنا لاینحل نہیں رہتا بلکہ اس کی کچھ گرہیں آسانی سے کھل جاتی ہیں۔ مزید یہ کہ ہندی ایرانی نزاع تو ہندوستان ہی سے شروع ہوئی تھی اور ہنوز اس وقت ایرانی علماو شعرا نے سبک ہندی کی اہانت آمیز (derogatory) اصطلاح سے متاخرین ہندی شعرائے فارسی کو مطعون کرنا شروع نہیں کیا تھا، پھر بھی متاخرین شعرائے فارسی کی اہمیت اور سبک ہندی کی نزاکتوں اور گہری معنویتوں کے دفاع میں بشمول حالی سبھوں نے بالعموم اعتذار کا لہجہ اختیار کیا اور اسی میں کم و بیش پوری انیسویں صدی اور بیسویں صدی کا کچھ

حصہ نمٹ گیا۔

یہ فضا کہیں بیسویں صدی کے ربع دوم میں بدلنا شروع ہوئی۔ اس تبدیلی کا عمل یا ادبی شہرتوں کا پیش منظر آنا یا پسِ پشت چلے جانا (یا ادبی canon کا پھیلنا یا سکڑنا) خاصا دلچسپ اور گرہ در گرہ سلسلہ ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ جیسے جیسے غالب کی عظمت کا نقش راسخ ہوتا گیا، بیدل اور دیگر فارسی گویان ہند کے ہمہ گیر اثرات اور ان کی شعریت، معنویت و اہمیت کو بھی پیش منظر آیا یعنی قبولا جانے لگا اور بیدل شناسی کا باقاعدہ باب بھی قائم ہونے لگا۔ اس کے ساتھ ساتھ سبک ہندی کے بارے میں بھی روش بدلنے لگی اور سبک ہندی کے خصائص کا ذکر اب بطور اعتذار نہیں بلکہ بطور امتیاز و انفراد کیا جانے لگا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں غالب کی نوعمری کے منسوخ شدہ کلام ریختہ کی دریافت اور نسخۂ حمیدیہ کی اشاعت سے گویا غالب شناسی کی ایک بڑی شاہراہ کھل گئی اور غالب کے ابداع و معنویت واہمیت سے متعلق مباحث کے نئے نئے در وا ہونے لگے۔ یوں دیکھتے ہی دیکھتے شعرفہمی و سخن سنجی کی ایک وقیع علمی روایت وجود میں آ گئی۔ اس کا ایک بالواسطہ اثر یہ ہوا کہ بیدل جیسا عظیم شاعر جو سبک ہندی کے شعرا میں کہیں پیچھے پڑا ہوا تھا، اب (foregrounding) پیش منظر آنے کے عمل سے گزرنے کے بعد ادبی canon کے مرکز میں آ گیا اور شعری معنویت کے اعتبار سے قائم ہو گیا۔

آگے کے سفر میں ہم اس سب سے استفادہ کریں گے، بیدل شناسی اور سبک ہندی کی معنیاتی جہات پر بھی نظر ڈالیں گے جن سے غالب کی تشکیل شعر اور معنی آفرینی کے تہ در تہ اور پیچ در پیچ رشتوں کے بارے میں اب کوئی شبہ نہیں رہا۔ دانش ہند میں جدلیات نفی کی کارکردگی اور بودھی فکر (= شُونیہ تا) کے لاشعوری جدلیاتی مضمرات کے بارے میں بھی کچھ گفتگو ضروری ہوگی۔ نیز کلام منسوخ نسخۂ بھوپال مشمولہ نسخۂ حمیدیہ اور انیس برس تک کی عمر کے خطی نسخہ بخطِ غالب کے تاریخی شواہد، نیز متداول دیوان کے متن سے بھی حتی الامکان مدد لی جائے گی۔ لیکن پہلے کچھ ذکر عبدالرحمٰن بجنوری کا ہو جائے جو غالب شناسی کے افق پر ایک شعلۂ مستعجل کی طرح نمودار ہوئے اور آن کی آن میں اپنی چکاچوند سے

ع حالیا غلغلہ درگنبد افلاک انداز کے بطور ایک فوق شعوری جدلیاتی جملہ تو ایسا لکھ گئے کہ جن کو پسند ہے وہ بھی حیرت زدہ ومبہوت ہیں اور جن کو ناپسند ہے وہ بھی حیرت زدہ و مبہوت ہیں لیکن یہ جملہ غالبیات کی تاریخ میں ہمیشہ کے لیے ثبت ہو چکا ہے۔

○

''جو تو برتو پردے مرزا کی شاعری اور نکتہ پردازی پر اُن کی زندگی میں پڑے رہے اور جواب تک مرتفع نہیں ہوئے، کیا عجب ہے کہ ہماری یا ہمارے بعد کسی دوسرے شخص کی کوشش سے رفع ہو جائیں۔''

— حالی

○

منشی نبی بخش حقیر کے بارے میں غالب ایک فارسی خط میں لکھتے ہیں :

''خدا نے میری بیکسی اور تنہائی پر رحم کیا؛ اور ایسے شخص کو میرے پاس بھیجا جو میرے زخموں کا مرہم، اور میرے درد کا درماں اپنے ساتھ لایا؛ اور جس نے میری اندھیری رات کو روشن کردیا۔ اُس نے اپنی باتوں سے ایک ایسی شمع روشن کی جس کی روشنی میں میں نے اپنے کلام کی خوبی جو تیرہ بختی کے اندھیرے میں خود میری نگاہ سے مخفی تھی دیکھی۔ میں حیران ہوں کہ اس فرزانۂ یگانہ یعنی منشی نبی بخش کو کس درجے کی سخن فہمی اور سخن سنجی عنایت ہوئی ہے؟ حالانکہ میں شعر کہتا ہوں اور شعر کہنا جانتا ہوں؛ مگر جب تک میں نے اس بزرگوار کو نہیں دیکھا یہ نہیں سمجھا کہ سخن فہمی کیا چیز ہے؟ اور سخن فہم کس کو کہتے ہیں؟

گو زمانہ اور آسمان میرا کیسا ہی مخالف ہو۔ میں اس شخص کی دوستی کی بدولت زمانے کی دشمنی سے بیفکر ہوں؛ اور اس نعمت پر دنیا سے قانع۔''

— بنام منشی ہرگوپال تفتہ

(یادگار، ص 82-81)

باب دوم

''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، وید مقدس اور دیوان غالب۔''
— عبدالرحمٰن بجنوری

بجنوری، دیوان غالب اور وید مقدس[1]

عبدالرحمٰن بجنوری غالب ڈسکورس کا خاصا اہم واقعہ ہیں۔ اس میں کلام نہیں کہ ان سے بڑا غالب پرست آج تک نہیں گزرا۔ وہ نقد غالب کے افق پر شہاب ثاقب کی طرح نمودار ہوئے اور اپنی حددرجہ خوداعتمادی اور ولولہ انگیز جوش عقیدت سے ایسی روشن لکیر چھوڑ گئے کہ آج تک اس کی چمک ماند نہیں ہوئی، خوش درخشید ولے شعلہ مستعجل بود۔ تینتیس (33) برس کی عمر میں انھوں نے ایسا ادبی نقش بٹھایا کہ آج تک کسی کے اٹھائے نہ اٹھا، ان کے ذہن رسا اور نکتہ آفرینی پر حیرت ہوتی ہے۔ ہارون خاں شیروانی سے روایت ہے کہ مشہور انگریزی ناول نگار ای ایم فارسٹر 1912 میں جب ہندوستان آئے تو سر راس مسعود کے ساتھ چاندنی چوک میں گھومتے ہوئے انھوں نے دیوان غالب خریدنے کا اشتیاق ظاہر کیا لیکن جب مروج ایڈیشنوں کو دیکھا تو اپنے دوست سے کہا کہ جس شاعر کو آپ اپنا عظیم شاعر کہتے ہیں تعجب ہے اس کا دیوان ایسے خراب کاغذ پر چھاپتے ہیں جس سے یورپ میں لوگ اپنا بدن بھی صاف کرنا پسند نہیں کریں گے[2]۔ یہ خبر عام ہوئی تو 1914 میں مولوی عبدالحق نے انجمن ترقی اردو سے دیوان غالب اردو کا ایک صحیح اور عمدہ نسخہ چھاپنے کا منصوبہ بنایا اور اس کے لیے اربابِ علم سے مضمون لکھوانے کے لیے نظم طباطبائی، شبلی نعمانی، علامہ اقبال، عبدالحلیم شرر، وحیدالدین سلیم، وحشت کلکتوی، حسرت موہانی اور مولانا حالی جیسے جید علما سے درخواست کی گئی۔ یہ بات بھی کم دلچسپ نہیں کہ اسی موقع پر

مولانا محمد علی جوہر نے جو مزارِ غالب کی تعمیر کے لیے پر جوش کوشش کر رہے تھے غالب کی نئی سوانح حیات کا مطالبہ کرتے ہوئے لکھا:

''مولانا حالی کی یادگارِ غالب اپنی جگہ بہت خوب ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ نہ تو وہ غالب کے شایانِ شان ہے اور نہ خود حالی کے۔''(3)

اس دوران جن جید ہستیوں سے مولوی عبدالحق نے مضمون لکھنے کی فرمائش کی تھی ان میں سے سوائے عبدالحلیم شرر اور وحشت کلکتوی کے کسی نے حامی نہ بھری، شرر نے بھی فقط وعدہ کیا اسے وفا نہ کیا۔ 1914 میں حالی اور شبلی بھی نہ رہے، یہ وہ حالات تھے جب 1916 میں عبدالرحمن بجنوری کا تقرر بحیثیت مشیر تعلیم بھوپال ہوا تو انجمن نے بجنوری سے مقدمہ لکھنے اور دیوان غالب کے اعلیٰ ایڈیشن کی تیاری میں مدد کرنے کی فرمائش کی۔ بجنوری نہایت حوصلہ مند اور عالی ہمت انسان تھے اور غالب کے غالی مداح، وہ نہایت زور شور سے اس کام میں لگ گئے اور شاید کچھ ہی مدت میں انھوں نے مقدمہ لکھ کر مولوی عبدالحق کو بھجوا دیا۔(4) بعد میں جو یہ مشہور ہوا کہ مقدمہ نسخۂ حمیدیہ کے لیے لکھا گیا یا نسخۂ حمیدیہ بجنوری کے ہاتھوں مرتب ہوا تو وہ غلط محض ہے۔

یہ بھی کم ڈرامائی واقعہ نہیں کہ اگست 1918 میں جب مولانا عبدالسلام ندوی(5) اپنی تصنیف شعرالہند کے لیے کتابیں دیکھنے بھوپال آئے ہوئے تھے تو انھیں بھوپال کی حمیدیہ لائبریری میں دیوان غالب کا ایسا قلمی نسخہ نظر آیا جس میں غالب کا محذوف کلام بڑی مقدار میں موجود تھا۔ جیسے ہی عبدالرحمٰن بجنوری کو اس دریافت کا علم ہوا تو انھوں نے یہ نسخہ اپنے پاس منگوا لیا اور حسبِ مزاج نہایت پر جوش طریقے سے اعلان کر دیا کہ یہ اس اعلی ایڈیشن کا حصہ ہوگا جسے مولوی عبدالحق انجمن سے چھاپ رہے ہیں۔ بھوپال تو رجواڑہ تھا، مقامی سیاست رنگ لائی، دیکھتے ہی دیکھتے بجنوری کی مخالفت کی آگ بھڑک اٹھی۔ خود بجنوری نے ایک خط میں لکھا ہے:

''جس دن سے وہ نسخہ دیوان غالب کا میرے پاس آیا ہے، شہر کے علمی طبقے میں ایک ہلچل بپا ہے۔ آدھا بھوپال میرے خلاف ہے۔''

افسوس کہ یہ آگ ابھی فرو نہ ہوئی تھی اور اشاعت کی تیاری زوروں پر تھی کہ ایک اور قیامت ٹوٹی اور بھوپال میں انفلوئنزا کی وبا پھوٹ پڑی، بجنوری بری طرح سے اس کی زد میں آئے اور دیکھتے ہی دیکھتے 7 نومبر 1918 کو لقمۂ اجل بن گئے۔ بعد میں جو ہونا تھا سو ہوا اور ریاست کے بااثر حلقوں کے اصرار پر یہ کام انجمن سے واپس لے لیا گیا اور مفتی محمد انوارالحق جنھیں بجنوری کے انتقال کے بعد مشیر تعلیم کا عہدہ دیا گیا تھا، انھیں کو دیوان غالب ایڈٹ کرنے کی ذمہ داری بھی سونپی گئی۔[6] انسان اٹھ جاتا ہے کسی کے جوں نہیں رینگتی، دنیائے دنی کا کاروبار جوں کا توں چلتا رہتا ہے!

بعدازیں اس ڈرامہ میں ایک اور موڑ آیا۔ اس دوران مقدمۂ کلام غالب کا وہ مسودہ جو بجنوری نے مولوی عبدالحق کو بھجوا دیا تھا، اس کی اشاعت کو انجمن نے اپنا فرض سمجھا۔ چنانچہ مولوی صاحب نے جنوری 1921 میں سہ ماہی رسالہ 'اردو' جاری کیا تو اس کے پہلے شمارے میں بجنوری کے مقدمے کو سرفہرست شائع کردیا اور اسی سال اسے 'محاسن کلام غالب' کے نام سے کتابی شکل میں الگ سے بھی چھاپ دیا۔ ادھر مفتی انوارالحق نے بھی 'دیوانِ غالب جدید (نسخۂ حمیدیہ)' (مع نو دریافت نسخہ) 1921 میں بھوپال سے شائع کردیا۔[7] چونکہ مقدمۂ بجنوری انجمن نے پہلے چھاپ دیا تھا، بھوپال کے اربابِ اقتدار نے اسے بھی نسخۂ حمیدیہ میں شامل کردیا، جس سے یہ غلط تاثر قائم ہوا کہ بجنوری نے 'محاسنِ کلامِ غالب' کے نام سے 'مقدمہ' نسخۂ حمیدیہ کے لیے لکھا تھا، حالانکہ 'مقدمہ' نسخۂ قلمی کی دریافت سے پہلے لکھا جاچکا تھا[8] اور مطبوعہ نسخۂ حمیدیہ کی اشاعت 1921 سے تین سال قبل بجنوری 1918 میں انتقال کرچکے تھے۔ ہم اپنے محسنوں کا کیسا خیال رکھتے ہیں، سوائے اس کے کیا کہا جاسکتا ہے، فاعتبروا یا اولی الابصار!

اس میں شاید ہی کسی کو کلام ہو کہ پوری کی پوری کتاب ایک طرف، اور بجنوری کا قول ایک طرف جس سے انھوں نے مقدمہ کا آغاز کیا تھا:

''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، وید مقدس اور دیوان غالب۔''[9]

غالبیات کی پوری تاریخ میں کوئی جملہ اتنا مشہور نہ ہوا جتنا عبدالرحمن بجنوری کا یہ قول

جس سے انھوں نے اپنی بات کا آغاز کیا تھا۔ لیکن جتنا یہ مشہور ہوا اتنا ہی اسے غیر سنجیدگی سے بھی لیا گیا، اورتو اور طنز وتعریض و استہزا سے بھی گریز نہ کیا گیا۔ اگرچہ زیادہ تر اس کو ''عنفوان شباب کے خامکارانہ جوش ارادت'' سے تعبیر کر کے مطعون کیا گیا،(10) لیکن اکا دکا آوازیں دبے لفظوں میں ہی سہی اس کی تائید میں بھی اٹھتی رہیں۔ مجنوں گورکھپوری کا یہ بیان دیکھیے :

> ''خود غالب اپنے کلام کو الہامی قسم ہی کی بات سمجھتا تھا۔ اردو میں تو خیر سرسری طور پر اس نے اپنے 'صریرنامہ' کو 'نوائے سروش' کہا ہے اور ایک شعر میں اپنے اس پندار کا اظہار یوں کیا ہے :
>
> پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
> روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں
>
> لیکن فارسی میں ایک رباعی ہے جو اس بات کا بین ثبوت ہے کہ غالب خود بھی شعر وسخن کو ایک 'دین' اور اپنے کلام کو اس دین کی 'ایزدی کتاب' تصور کرنا چاہتے تھے۔ کہا جاسکتا ہے کہ یہ محض شاعرانہ تعلّی تھی لیکن ... یہ صداقت اور حق بجانب ہونے کا وہ بے اختیار احساس تھا جس کے بغیر کوئی نبی اپنی نبوت اور پیغام میں کامیاب نہیں ہوسکتا۔ اگر تم اس کو خودی کہنا چاہو تو کہہ لو لیکن یہ خودی ہر صاحب پیغام کے لیے ضروری ہے۔ ... یہ خودی بڑی صحت اور حقانیت کی دلیل ہوتی ہے اور ہر نبی اور ہر اوتار میں پائی گئی ہے۔ غالب واقعی اردو شاعری کا ایک نبی یا اوتار ہے۔ اس نے اردو شاعری کو وہ کچھ دیا جو اس سے پہلے کوئی شاعر نہیں دے سکا تھا۔''(11)

مجنوں گورکھپوری نے کلام غالب کے الہامی ہونے یا غالب کی تعلّی سے تو تعرض کیا لیکن بجنوری کے قول کی پوری معنویت سے صرف نظر کر گئے۔ دیکھا جائے تو اس قول کی طلسماتی تشکیل فقط کلام غالب کے الہامی ہونے یا نہ ہونے سے نہیں بلکہ اسے 'وید مقدس' کے ساتھ بریکٹ کرنے سے قائم ہوئی ہے کیونکہ ہندستانی روایت میں جو درجہ 'وید' کا ہے وہ کسی دوسرے صحیفہ کا نہیں۔ چنانچہ بجنوری کے جملہ کو ایک لاینحل قولِ محال کا درجہ حاصل ہوگیا اور یہ اپنے تحیرزا جادوئی لمس سے زبانوں پر چڑھ کے دور و نزدیک مشہور ہوگیا۔

شیخ محمد اکرام نے بجنوری کے دلوں کو گرما دینے کا ذکر تو کیا لیکن اسے زیادہ سے زیادہ ایک نعرۂ مستانہ قرار دیا:

''بجنوری ایک ذکی الحس قلب اور نہایت شستہ ادبی مذاق رکھتے تھے، لیکن ان کی تصنیف نقد و نظر کا شاہکار نہیں، ایک نعرۂ مستانہ ہے جو سمجھ میں آئے یا نہ آئے لیکن دلوں کو ضرور گرما دیتا ہے۔''(12)

لیکن اس کو محض نعرۂ مستانہ کہہ کر خارج کردینا اتنا آسان بھی نہیں۔ اس کے پیچھے فقط ایک ذکی الحس قلب ہی نہیں ایک درّاک ذہن اور منظم فکر بھی تھی۔ کم لوگوں کو معلوم ہے کہ بجنوری کا ننھیالی رشتہ حیدرآباد کے ایک اعلیٰ مرتبت خاندان سے تھا۔ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور ذاتی و مقامی معلومات کی بنا پر اطلاع دیتے ہیں:

''ڈاکٹر بجنوری ان اعلیٰ پایہ ادیبوں اور انسانوں میں سے تھے جن کے دل میں وطن کی محبت اور عظمت کا سمندر موجزن رہتا ہے۔ وہ ہندوستان اور ہندستانیت کے نشہ میں سرشار تھے۔ انھوں نے اپنے مضامین، خطوں اور نظموں میں جگہ جگہ ہندوستان کی محبت اور یہاں کے فلسفہ و تمدن کی برتری کا ذکر کیا ہے۔''(13)

ڈاکٹر زور نے بجنوری کے قول کا ذکر تو کیا، لیکن اس سے زیادہ بحث نہیں کی گویا ان کے لیے یہ کوئی عقدہ تھا ہی نہیں۔

بہرحال اس عقدے کو کھولنے کی ایک سنجیدہ علمی کوشش ڈاکٹر ابو محمد سحر نے اپنے مضمون 'دیوان غالب، وید مقدس اور بجنوری' میں کی ہے۔ ان کو تسلیم ہے:

''اردو تنقید کا کوئی قول سب سے الہامی قرار دیا جاسکتا تو وہ بجنوری کا یہ مشہور قول ہے۔''(14)

غورطلب ہے کہ ابو محمد سحر اس قول ہی کو ''الہامی'' قرار دے رہے ہیں، گویا کلام غالب کے الہامی ہونے کی چھوٹ بجنوری کے جملے پر بھی پڑ رہی ہے۔ آگے وہ بیان کرتے ہیں:

''اردو تنقید کا شاید ہی کوئی اور قول اس حد تک ہمارے ذہن کو غور و فکر کے لیے اکساتا ہو جس حد تک بجنوری کا یہ مختصر سا جملہ اکساتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس کی یہ صفت بھی عدیم المثال ہے کہ ہمارا ذوقِ نکتہ شناسی اس کی تہ تک پہنچنے

سے قاصر رہتا ہے۔ ... بظاہر بجنوری نے دیوانِ غالب کی الہامیت کو آشکار کرنے کے لیے ایک پُرزور اور چونکا دینے والا پیرایہ اختیار کیا ہے۔''(15)

یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب خود اکثر اپنے کلام کے الہامی ہونے کا دعویٰ کرتے رہے ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

مزید یہ کہ عبدالرحمٰن بجنوری نے 'محاسن' میں اپنے طلسماتی قول سے پہلے غالب کی ایک فارسی رباعی نقل کی ہے (جس کا اشارہ اوپر مجنوں گورکھپوری کے اقتباس میں بھی آچکا ہے) جسے غالب نے دیوان فارسی کے خاتمہ میں درج کیا تھا:(16)

گر شعر و سخن بہ دہر آئیں بودے
دیوانِ مرا شہرتِ پرویں بودے
غالب اگر ایں فنِ سخن دیں بودی
آں دین را ایزدی کتابِ ایں بودے(17)

یعنی شعروسخن اگر ایک دین قرار پائے تو اس دین کی ایزدی کتاب میرا دیوان ہوگا۔ لیکن سحر صاحب کو تعجب ہے کہ بجنوری نے دیوان غالب کا سلسلہ وید مقدس سے ملایا، دوسرے صحائف کو نظرانداز کردیا۔ وہ واضح طور پر کہتے ہیں کہ:

''قدرے تامل اور انکساری سے کام لے کر اگر اسے اردو تنقید کا سب سے مہمل جملہ نہیں تو سب سے مبہم جملہ تو کہا ہی جاسکتا ہے۔''(18)

دیکھا جائے تو ابہام، اشکال اور اہمال تینوں تصورات اضافی relative ہیں، جو چیز 'احمد' کے لیے ابہام ہے وہ 'زید' کے لیے اشکال ہوسکتی ہے اور جو چیز 'زید' کے لیے اشکال ہے وہ 'بکر' کے لیے اہمال ہوسکتی ہے اور اس کا بالعکس بھی ممکن ہے۔ بہرحال ابومحمد سحر بربنائے تامل و انکسار اس کو ''مبہم'' قرار دے رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ نواب ضیاء الدین احمد خاں نیر ورخشاں نے جو فارسی تقریظ دیوانِ غالب کے لیے لکھی تھی، اس میں دیوان غالب کے اوراق کو جہاں استعارتاً ''سرو قد حسینہ''، ''بیت اللہ تقدس''، ''ارتنگ''،

''سومنات وصنمستان زنار بنداں'' وغیرہ کہا تھا، وہاں ''بیدخواں برہمن'' بھی کہا تھا،[19] بجنوری کی نظر سے شاید یہ تقریظ گزری ہو اور انھوں نے یہ خیال وہاں سے لیا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ تقریظ میں بید وارتنگ کا ذکر تو ہے لیکن استعارہ برہمن سے ہوا ہے بید (وید) سے نہیں۔ لیکن ذہن بید (وید) کی طرف بھی منتقل ہوسکتا ہے۔ دیکھا جائے تو اس سے زیادہ انسلاکات تو خود غالب کے اپنے کلام کو الہامی قرار دینے یا اپنے دیوان کے ایزدی کتاب ہونے کی پیشین گوئی میں مل جاتے ہیں۔ بجنوری نے خود اس جملہ سے عین پہلے غالب کی جو فارسی رباعی درج کی ہے اس میں غالب اپنی شاعری کو ایزدی کتاب کہہ رہے ہیں۔ بہرحال اس قول میں وید مقدس کی شانِ نزول کچھ بھی ہو، کئی بار اس کا احساس خود قائل کو بھی نہیں ہوتا کہ جملہ کی ساخت کس طرح ایک لفظ کو دوسرے لفظوں کے در و بست سے قائم کرتی اور کن کن معنی میں قائم کرتی ہے، اور کس طرح زبان کے خودنگر ہونے سے ساخت بذاتہٖ خیال کی شرط بن جاتی ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال یہ قول محال ہے جو جتنا شعوری ہے اتنا لاشعوری بھی ہے۔ اب جملہ جو کہتا ہے سو تو کہتا ہی ہے، اس کے پس پشت کیا تھا اس بارے میں قیاس ہی کیا جاسکتا ہے۔ اب اس کی معنویت وہی ہے جو اس کے لفظوں کے در و بست سے قائم ہورہی ہے۔

وید سے مراد عموماً رگ وید لیا جاتا ہے جو اشلوکوں اور مناجاتوں کا قدیم ترین مجموعہ ہے اور عام طور پر اسے الہامی سمجھا جاتا ہے۔ یہاں جو چیز قولِ محال کو وضع کرتی ہے اول وہ وید کا ہندستانی روایت کی رو سے مقدس ہونا، دوم اس کا الہامی ہونا، سوم دیوان غالب کا الہامی یا اسی نسبت سے مقدس ہونا، اور چہارم دیگر مقدس صحائف سے استثنا کرنا نہیں ہے؛ بلکہ وید مقدس اور دیوان غالب دونوں کو جملہ کی ساخت کے خبریہ حصے میں ہم رشتہ کرکے ان کے تقدس اور الہامی نوعیت میں ہم رشتگی اور ہم رنگی پیدا کرنا ہے۔ نیز وید مقدس کا جو غیرمشروط رشتہ ہندوستان کی سرزمین سے ہے، قول فیصل کے طور پر سرزمین ہند سے دیوان غالب کے اُسی غیرمشروط رشتے کو نشان زد کرنا اور اس کا اثبات کرنا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ الہام و تقدس کو تو بہرحال تنقید کے تجزیاتی دام میں نہیں لایا جاسکتا، مقامیت اور

اس کے شعوری و لاشعوری زمینی رشتوں کو بھی قول محال سے پیدا ہونے والی ناقابلِ فہم طلسماتی دھند کا حصہ سمجھ کر بالعموم نظرانداز کر دیا گیا۔

اس کا اعتراف البتہ کیا گیا ہے کہ مقدمہ کے بعض حصوں میں بجنوری کا انداز استدلالی ہے، جہاں جہاں انھوں نے اپنی جذباتیت کے باوجود سچے اور پرتاثیر بیانات دیے ہیں، ان کی کچھ نہ کچھ توجیہات بھی پیش کی ہیں:

> ''لوح سے تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں۔ کون سا نغمہ ہے جو اس زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں ... شاعری انکشافِ حیات ہے جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں، شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے۔''(20)

> یا ''غالب نے بزمِ ہستی میں جو فانوسِ خیال روشن کیا ہے کون سا پیکرِ تصویر ہے جو اس کے کاغذی پیراہن میں منازلِ زیست قطع کرتا ہوا نظر نہیں آتا۔''(21)

بجنوری غالب کے مداح ہی نہیں عاشق تھے۔ انھوں نے غالب کی تعریف میں فصاحت و بلاغت کے کیا کیا دریا نہیں بہائے، تجزیے بھی کیے، مثالیں بھی دیں۔ لیکن اگر وضاحت نہیں کی یا جواز پیش نہیں کیا تو اس جملے کا، جس کی ابومحمد سحر کو بھی حیرت ہے۔ گویا قولِ محال قائم کرنے کے بعد انھوں نے مڑ کر ایک بار بھی اس کی طرف نہیں دیکھا۔ لگتا ہے کہ عظیم عالمی شعرا اور جمالیات کے مطالعے سے انھیں اندازہ تھا کہ حیرت منتہائے کمال ہے۔ گوئٹے کے فن کے ضمن میں بجنوری نے جو کچھ لکھا ہے اس میں بھی اس رمز کا اشارہ موجود ہے کہ انسانی طلب کی انتہا تحیّر ہے:

> ''یہی تاریکی ہی تو ہے جس پر لوگ فریفتہ ہیں۔ لوگ ان مقامات پر لاینحل مسائل کی مثال غور کرتے ہیں اور اپنی ناکامیابی سے نہیں اکتاتے۔ انسانی طلب کی انتہا تحیر ہے۔ اگر کسی فعل سے حیرت پیدا ہو تو وہ کمالِ فن ہے اور اس بات پر اصرار نہ کرنا چاہیے کہ اس کے پسِ پشت کیا ہے۔''(22)

گویا بجنوری کو اپنے جملہ کی طلسماتی اور تحیرزا کیفیت کا اندازہ رہا ہوگا اور یہ خیال بھی کہ قول محال کی معمائی قوت اور جاذبیت اس کے لاشعوری بھید بنے رہنے میں ہی

ہے۔ کیا الہامی کتابوں کی طرح یہ جملہ بھی الہامی ہے؟ یا کیا تخلیق کی طرح تنقید میں بھی فوق شعوری عوامل کا کارگر ہونا ممکن ہے؟ وارث کرمانی اس بارے میں لکھتے ہیں :

''تاہم بجنوری کے فقرے کو جس طرح سرسری طور سے یا غیر سنجیدہ انداز میں لیا گیا وہ میری رائے میں درست نہ تھا۔ تعجب یہ ہے کہ بجنوری کا جملہ سبھی کو پسند آیا لیکن ... کسی کو اس کی سنجیدہ تعریف کی جرأت نہ ہوئی اور لوگوں نے اس کی حقیقت پر غور نہ کیا۔''(23)

یعنی شاعری میں ہر چیز کی منطقی یا معروضی تحلیل ممکن نہیں۔ وارث کرمانی اس بارے میں کہتے ہیں :

''شاعری میں بلند تر عقل کی کارفرمائی رہتی ہے جسے امام غزالی نے اپنی لازوال تصنیف احیاء العلوم میں نہایت شرح و بسط سے بیان کیا ہے اور اُسے قرآن مجید میں آئے ہوئے لفظ 'نور' کا متبادل قرار دیا ہے(24) ... شاعری کی تنقید و تحلیل و تجزیہ میں مادی عقل کے ساتھ نور و کشف و بصیرت رکھنے والی عقل کی بھی ضرورت ہوتی ہے ... عہد اورنگ زیب میں جب ہندوستان شاعری کی اعلیٰ ترین سطح تک پہنچ گیا تھا اس وقت کے مستند شاعر ناصر علی سرہندی نے بیدل سے اچھے شعر کی تعریف پوچھی تھی تو بیدل نے جواب دیا تھا:

شعر خوب معنی ندارد

بیدل نے یہ کہا کہ اچھے شعر کے کوئی معنی نہیں ہوتے یعنی اچھے شعر کو تجزیہ کر کے یا اس کا پوسٹ مارٹم کر کے پورے طور سے سمجھایا نہیں جاسکتا ... بجنوری کا دیوان غالب کو وید مقدس کی طرح الہامی کتاب بتانا اور ان کے علاوہ بہت سی مثالیں ایسی موجود ہیں جو سائنٹفک تنقید کی سمجھ میں نہیں آسکتیں۔''(25)

شاعری میں طرف داری نہیں سخن فہمی شرط ہے۔ لیکن اگر سائنٹفک تنقید سے مراد rational argument یا میکانکی تنقید ہے تو بے شک بہت سے شعری معاملات منطقی تحلیل و تجزیہ سے ماورا ہیں۔ اس بارے میں غالب کے ایک اور خاصے بے لاگ مداح باقر مہدی کی بے لاگ رائے بھی ملاحظہ ہو جو غالباً طرف داری قرار نہ دی جائے گی :

''بجنوری کے تاریخی کارنامہ کو صرف اس لیے بدنام کیا جارہا ہے کہ وہ ادبی تنقید

> کے اعلیٰ معیار پر پورا نہیں اترتا...بیچارے بجنوری نے اپنے دلی تاثرات کا مبالغہ سے اظہار کر کے تنقید کا کارنامہ نہ کیا ہو مگر غالب کی عظمت کی نشاندہی ضرور کردی تھی، اس لیے میری رائے میں اردو تنقید جس حقارت سے ان کا نام لینے لگی ہے اس پر سخت تنقید کی ضرورت ہے تاکہ بجنوری کے تاریخی رول کا اندازہ ہوسکے۔ مجھے یہ لکھتے ہوئے کوئی جھجک محسوس نہیں ہوتی ہے کہ دیوانِ غالب میرے لیے بھی ایک مقدس کتاب ہے اس لیے کہ غالب کی شاعری اور شخصیت ہندستانی ثقافت کا ایک روشنی کا مینار ہے۔''(26)

باقر مہدی صاف لفظوں میں کہہ رہے ہیں کہ اردو تنقید جس حقارت سے بجنوری کا نام لینے لگی ہے اس پر سخت تنقید کی ضرورت ہے تاکہ بجنوری کے تاریخی رول کا اندازہ ہوسکے، بجنوری نے اور کچھ کیا ہو یا نہیں غالب کی عظمت کا لوہا سب سے منوا لیا۔ وارث کرمانی کو افسوس ہے کہ بجنوری کا جملہ سبھی کو پسند آیا لیکن بالعموم اس کو جس طرح سرسری طور سے یا غیرسنجیدہ انداز میں لیا گیا وہ درست نہ تھا۔ کسی کو اس کی سنجیدہ تعریف کی جرأت نہ ہوئی اور لوگوں نے اس حقیقت پر غور نہ کیا۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اچھے شعر کی طرح اس کا پوسٹ مارٹم یعنی میکانکی ریاضیاتی تجزیہ کر کے اس کو سمجھایا نہیں جاسکتا۔

ہماری رائے ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ بجنوری کا جملہ اعلیٰ پایے کا تخلیقی جملہ ہے، اور اس کی تخلیقیت اس کی جدلیاتی وضع میں ہے۔ اردو تنقید خواہ کتنا ہی اسے غیرسنجیدگی سے لے، یہ اردو کے اجتماعی حافظہ میں نقش ہوچکا ہے۔ یہی اس کی معنویت کی دلیل ہے۔ جملہ کے دو حصے ہیں پہلے میں کہا ہے کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ اس کے بعد دو نام لیے گئے ہیں، پہلے 'ویدمقدس' پھر 'دیوان غالب'۔ ویدمقدس کے الہامی کتاب ہونے میں کوئی انوکھی بات نہیں۔ جملہ میں تخلیقی شان اور قول محال کی کیفیت اس کی ساخت میں ویدمقدس کے ساتھ دیوان غالب کو وابستہ کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ اگر دیوان غالب کو یہاں سے ہٹادیں تو جملہ، جملہ نہیں رہتا اور بے مایہ ہوجاتا ہے لیکن اگر ویدمقدس کے ساتھ اُسی سانس میں دیوان غالب بھی پڑھیں تو جملہ یکلخت ایک high pitch پر پہنچ کر حیرت اور سریّت سے سرشار ہوجاتا ہے اور اس میں ایک الوہی کیفیت پیدا ہوجاتی

ہے۔ گویا جادوئی کیفیت اکیلے وید مقدس سے نہیں بلکہ وید مقدس کے ساتھ دیوان غالب کو ہم رشتہ کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں سارا کمال ہزاروں دواوین میں سے استثنا کر کے فقط دیوان غالب کو یہ درجہ دینے اور اسے وید مقدس کے پہلو بہ پہلو رکھنے میں ہے۔ وید مقدس کا الہامی ہونا سب کو معلوم ہے اس میں کوئی انوکھی بات نہیں، انوکھی بات شاعری کی ہزاروں کتابوں میں سے صرف اور صرف دیوان غالب کو بطور الہامی کتاب یہ مقام دینے اور ہندستان کی سب سے بڑی الہامی کتاب وید مقدس کے ساتھ اس کا نام لینے میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو کیا یہ اردو والوں کے لیے باعث فخر نہیں کہ اردو کی ایک کتاب کو یہ بلند درجہ دیا جارہا ہے۔ رہا دیوان غالب کا الہامی ہونا یا نہ ہونا تو تعلی شعری روایت کا حصہ ہے اور غالب تو اکثر اپنے کلام کو الہامی کتاب یا نوائے سروش کہتے رہے ہیں اور انھوں نے اپنے دیوان کو دین کی ایزدی کتاب بھی کہا ہے۔ بجنوری کا کمال یہ ہے کہ اس نے اسے وید مقدس کے ساتھ ملاکر ایک پرلطف قول محال بنادیا۔ قول محال کی تعریف ہی یہ ہے کہ وہ جو حل نہ ہوسکے یا جو عقل عام سے بعید ہو۔ بیشک یہ مبالغہ ہے لیکن مبالغہ اگر شاعری میں نہیں ہوگا تو کہاں ہوگا، مبالغہ سے معنی میں عجیب وغریب وسعت آتی ہے اور یہاں تو اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ مبالغہ کا حسن اسی میں ہے کہ اس کو محدود لفظی معنی میں نہ لیا جائے، وید مقدس دراصل یہاں استعارہ ہوا ہے اور استعارہ بھی دیوانِ غالب کے تناظر میں۔ اگر یہ تناظر اور ہم رشتگی نہ ہو تو جملہ بن ہی نہیں سکتا۔ گویا ساری معنویت جو قول محال کی جادوئی فضا اور انوکھے پن کو قائم کررہی ہے دیوان غالب کو وید مقدس کے سیاق وسباق میں رکھنے سے بنی ہے۔ میکانکی اور منطقی تحلیل نہ تو مناسب ہے نہ ضروری۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ کیا وید مقدس کے استعارے کی چھوٹ فوق شعوری آرکی پرچھائیوں پر نہیں پڑرہی، یا مغل کلچر یا سبک ہندی کے صدیوں پر پھیلے ہوئے نیم تاریک، نیم روشن رشتوں پر جو نظر نہ آنے والی زیرزمین جڑوں کے تفاعل سے جڑے ہوئے ہیں اور جن کی کوئی معروضی تحلیل ممکن نہیں۔ یوں دیکھیں تو یہ جملہ پرلطف بھی ہے اور بامعنی بھی۔

○

با ہر کمال اندکی آشفتگی خوش است
ہرچند عقلِ کل شدہ ای بے جنوں مباش

— بیدل

حواشی

1 ڈاکٹر ابو محمد سحر کے ایک مضمون کا عنوان ہے ''دیوان غالب، وید مقدس اور بجنوری''۔ ہمارے باب کی ترتیب دوسری ہے، تاہم عنوان ملتا جلتا ہے جس کے لیے اُن کا شکریہ واجب ہے۔

2 سید حامد حسین ''عبدالحق اور دیوان غالب''، آج کل دہلی، فروری 1999، ص 6

3 ایضاً، ص 7

4 عظمیٰ فرمان ''ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری، محاسن کلام غالب اور نسخۂ حمیدیہ''، قومی زبان کراچی، فروری 2000، ص 101

5 سید حامد حسین، ص 9

6 ایضاً، ص 10، نیز ملاحظہ ہو: مختار ٹونکی ''نسخۂ حمیدیہ کے مرتب مفتی انوارالحق''، کتاب نما دہلی، جنوری 2004، ص 39

7 دیوان غالب جدید، المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ، مرتبہ مفتی محمد انوارالحق، بھوپال 1921

8 حدیقہ بیگم: نقد بجنوری، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی 1984، ص 19

9 عبدالرحمٰن بجنوری: محاسن کلام غالب، انجمن ترقی اردو (ہند)، علی گڑھ 1952، ص 5

10 مجنوں گورکھپوری: پردیسی کے خطوط، لکھنؤ 1957، ص 167

11 ایضاً، ص 168

12 شیخ محمد اکرام: غالب نامہ، احسان بکڈپو لکھنؤ، ص 9

13 زور، سید محی الدین قادری: مضامین زور، حیدرآباد 2009 ''عبدالرحمٰن بجنوری''، ص 133

14 ابو محمد سحر. غالبیات اور ہم، بھوپال 1994، ''دیوان غالب، وید مقدس اور بجنوری''، ص 31

15 ایضاً، ص 32-31

16 کلیات غالب (فارسی)، منشی نول کشور، لکھنؤ 1853

17 محاسن کلام غالب، ص 5۔ اصل رباعی میں پہلے مصرع میں ''ذوقِ سخن'' ہے جسے بجنوری نے ''شعروسخن'' لکھا ہے۔ (دیکھیے کلیات ہذا، ص 555)

18 ابو محمد سحر، ص 32

19 ایضاً، ص 36-35

20 محاسن کلام غالب، ص 5

21 ایضاً، ص 6

22 ایضاً، ص 10

23 وارث کرمانی: غالب کی فارسی شاعری، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی 2001، ص 144

24 ایضاً، ص 144

25 ایضاً، ص 145-146

26 باقر مہدی ''غالب اور تشکیک''، نیا ورق بمبئی، مارچ 1997، ص 33

باب سوم

"Knowledge of absence is not absence of knowledge."

— Hiriyanna

دانشِ ہند اور جدلیاتِ نفی

ہندستانی فلسفہ کا کوئی تصور جدلیاتِ نفی کے بغیر ممکن نہیں۔ جدلیات نفی (Negative Dialectics) قدیم ہندستانی فلسفے میں بنیادی منطقی رویہ کی حیثیت رکھتی ہے اور اہم کردار ادا کرتی ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو فلسفے میں سب سے پیچیدہ مسئلہ نفی یعنی غیرموجودگی (Absence) کا ہے اور اس کی مدد سے نہ صرف منطق میں بلکہ وجودیات (Ontology)، علمیات (Epistemology) اور مابعدالطبیعیات (Metaphysics) میں کئی طرح کے مسائل کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ منفیت کا ایک بنیادی متناقضہ (Paradox) یہ ہے کہ ایک منفی بیان مثبت حقیقت کو کیونکر قائم کرسکتا ہے۔ دیکھا جائے تو ہر بیان جب کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے تو منفی بیان بھی اس کلیے سے کیونکر مبرا ہوسکتا ہے یعنی اس بات کو اچھی طرح سمجھ لینے کی ضرورت ہے کہ منفی بیان بھی کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے اور حقیقت کسی نہ کسی شئے یا صورت حال کا اثبات ہوتی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں :

کتاب میز پر ہے

تو ہم ایک حقیقت کا اثبات کرتے ہیں لیکن جب ہم کہتے ہیں :

کتاب میز پر نہیں ہے

تو یقیناً ہم 'غیرموجودگی' کو کسی منفی شئے کے طور پر نہیں دیکھ رہے ہوتے۔ تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ منفی بیان کا معروض کیا ہے، کتاب یا کتاب کی غیرموجودگی؟ متناقضہ منفی بیان اور اس

کے معروض میں ہے۔ واضح رہے کہ منفی بیان کتنا ہی منفی کیوں نہ ہو وہ کسی نہ کسی معروض کا اثبات کرتا ہے اور یہ بات خالی از تناقض نہیں کیونکہ بہرحال معروض یعنی کتاب موجود نہیں ہے۔ چنانچہ فلسفے میں ایک فکر یہ رہی ہے کہ منفی بیان کا ادراک نفی کی نفی کے بغیر ممکن نہیں یعنی کتاب کی غیر موجودگی کا تصور اپنے غیر یعنی موجودگی سے متعلق ہے، گویا منفی بیان معنی سے خالی نہیں، بلکہ منفی بیان برابر ہے ایسے مثبت بیان کے جہاں اثبات کو نفی کے عمل سے پیچیدہ بنادیا گیا ہے۔ غالب کی شعریات کو سمجھنے کے لیے اس نکتہ کو نظر میں رکھنا بہت ضروری ہے۔ یعنی منفی بیان معنی سے خالی نہیں، بلکہ زیادہ معنی کا حامل ہوسکتا ہے کیونکہ اثبات کے عمل کو نفی سے پیچ دے کر قائم کیا گیا ہے جبکہ سیدھا سادا مثبت بیان سپاٹ محض ہوسکتا ہے۔

ہندستانی فلسفے کی روایت میں نیایے- ویشیشک، اور بھٹ میمانسا (ویدانت) والے نفی کو منفی بیان کا معروض تسلیم کرتے ہیں، جبکہ پربھاکر میمانسا (ویدانت) والے اور بودھی مفکرین نفی کو معروض محض نہیں بلکہ اثبات کے پیچیدہ بیان کے بطور مانتے ہیں۔[1]

دانش ہند میں مرکزی مسئلہ حقیقت مطلقہ (برہمہ = شعور کلی) یا نروان یا موکش کا ہے۔ ان میں سے کسی کی مثبت تعریف ممکن ہی نہیں۔ مثلاً موکش (نجات) کی بالعموم جو تعریف کی جاتی ہے وہ نفی سے مملو ہے یعنی 'موکش نام ہے دکھ کی مکمل عدمیت کا' دکھ نفی ہے سُکھ کی، اور اس نفی کی نفی یعنی دُکھ کی عدم موجودگی (یعنی سُکھ) پرم نروان ہے۔ غرض نفی کی حرکیت ایک ایسا اصول ہے جس کے بغیر نروان (موکش، مکتی) کا مرکزی تصور قائم نہیں ہوسکتا۔ اس بارے میں ہندستانی فلسفہ کے معتبر مورخ ہرینا کا یہ بیان توجہ طلب ہے:

> "The doctrine of emancipation makes it imperative for this system to posit Absence as an ultimate real entity (पदार्थ) padartha (= شَے / معروض). If Absence is not accepted as separate or different from Presence, then the idea of मोक्ष, Moksha would be impossible to establish."[2]

غرض جس طرح کسی شئے کی موجودگی (भाव) سچائی کا درجہ رکھتی ہے، شئے کی غیرموجودگی (अभाव) بھی سچائی کا درجہ رکھتی ہے۔ یعنی جس طرح شئے (पदार्थ) حقیقت ہے، اس کی غیرموجودگی (ابھاؤ) بھی حقیقت ہے۔ دوسرے لفظوں میں منفی سچ بھی اسی طرح حقیقت ہے جس طرح مثبت سچ۔ برٹنڈ رسل تو یہاں تک کہتا ہے کہ جس طرح ہم موجودگی کا ادراک کرتے ہیں، ہم غیاب (Absence) کا بھی ادراک کرتے ہیں۔ جس طرح موجود شئے کی موجودگی ہمارے علم کا حصہ بنتی ہے اسی طرح غیرموجود شئے کی غیرموجودگی بھی علم کا حصہ بنتی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو منفی ادراک اپنے مدمقابل یعنی مثبت ادراک ہی کے تصور سے ذہن وشعور کا حصہ بنتا ہے۔ یعنی ابھاؤ، ابھاؤ (अभाव) اس لیے ہے کہ وہ بھاؤ (भाव) نہیں ہے۔ گویا حقیقت دو طرح کی ہے، موجود (भाव) جو 'ہے' اور ناموجود (अभाव) جو 'نہیں ہے'۔ یعنی اگر موجودگی امر واقعہ ہے تو غیرموجودگی (غیاب) بھی امر واقعہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں موجود حقیقت ہے تو غیرموجود (غیب یا عدم) بھی حقیقت ہے۔

یہ بیان کہ 'کتاب میز پر نہیں ہے' اپنے متبادل بیان 'کتاب میز پر ہے' سے وابستہ ہے۔ حقیقت یا موجود شئے کے لیے سنسکرت لفظ पदार्थ استعمال ہوتا ہے، پد = لفظ + अर्थ = पदार्थ گویا 'پدارتھ' وہ شئے ہے جو لفظ کے معنی سے بتائی جاسکے۔ غرض جس طرح کا مثبت کلمہ 'پدارتھ' ہے، غیرمثبت کلمہ بھی 'پدارتھ' یعنی شئے یعنی حقیقت ہے:

> The very notion "it is not" presupposes the notion of something "that is", thus in Nyaya terminology "negation is that cognition which depends on the cognition of the counter-positive. Existence thus having negation as innate character is dependent on that whose negation it is."(3)

ایک اور اہم نکتہ یہ ہے کہ نفی فقط اپنے مدمقابل مثبت ہی کے اثبات کی حامل نہیں ہوتی، وہ اثبات کے متعدد دیگر امکانات کی حامل بھی ہوسکتی ہے، مثلاً:

کتاب میز پر نہیں ہے

اس جملہ کو کئی طرح سے سمجھا جاسکتا ہے، اور ہر منفی بیان میں اثبات کی نوعیت مختلف ہوگی:

(1) کتاب وہاں نہیں ہے
(2) کتاب دکھائی نہیں دے رہی
(3) میز خالی ہے
(4) کتاب کہیں اور ہے
(5) کتاب غائب ہے
(6) کتاب اٹھالی گئی ہے
(7) کتاب کسی کے پاس ہے
(8) کتاب تکیہ کے نیچے ہے
(9) کتاب بستر پر ہے
(10) کتاب کرسی پر ہے
(11) کتاب فرش پر ہے
(12) کتاب کوئی لے گیا ہے
(13) کتاب چوری ہوگئی ہے
(14) کتاب یہیں کہیں ہے
(15) کتاب گرگئی ہے، علیٰ ہذ القیاس

نیایے میں اس طرح کی متعدد مثالیں دی گئی ہیں۔ ایک اور مثال لیجیے:
'اس وقت بارش نہیں ہورہی' کا مطلب ہوسکتا ہے کہ:

(1) اس وقت دھوپ نکلی ہوئی ہے (بارش نہیں ہے)
(2) اس وقت بادل ہے (بارش نہیں ہے)
(3) اس وقت برف گررہی ہے (بارش نہیں ہورہی)
(4) بارش ہوچکی ہے (اب مطلع صاف ہے)

(5). بارش اب نہیں ہو رہی (صبح ہوئی تھی)، وغیرہ

اسی طرح یہ جملہ:

'کنول کالا نہیں ہے' بھی کئی امکانات کا حامل ہوسکتا ہے:

(1) کنول سرخ ہے

(2) کنول سفید ہے

(3) کنول نیلا ہے، وغیرہ

گویا جدلیات نفی معنیات کے معاملے میں حددرجہ حرکیاتی dynamic کردار ادا کرتی ہے اور یک گونہ حرکیات میں بدل جاتی ہے جو بجنسہٖ پُرقوت ہے۔ زبان ویسے ہی referential (حوالہ جاتی) نہیں differential (افتراقی) ہے اور 'افتراقیت' اور 'التوا' کا کھیل کھیلتی ہے، حرکیات نفی کے مس سے یہ تفاعل مزید خودنگر (self-reflexive) ہوجاتا ہے اور نہ صرف معنیٰ فرسودہ (معمولہ، پیش پا افتادہ) بے دخل ہوجاتا ہے بلکہ معنیٰ غریب و غیرمتعین بھی ہوجاتا ہے یا عرف عام میں معنی کی طرفیں کھل جاتی ہیں۔ غالب کی شعریات میں معنی جس طرح اکثر undetermined غیرمعین رہتے ہیں، یا تمام و کمال ان کی تفہیم ممکن نہیں، ان کو سمجھنے کے لیے زیربحث نکتہ (یعنی جدلیات نفی کے حرکیاتی کردار) کا نظر میں رہنا ضروری ہے۔

کمارل بھٹ بھی نفی باہم کی جدلیات سے بحث کرتا ہے۔ اس کی دلیل ہے کہ جس طرح لام میم نہیں ہے اسی طرح میم بھی لام نہیں ہے۔ نفی بانفسہٖ کچھ بھی نہیں، نفی فقط پیرایہ ہے اثبات کا گویا نفی بھی اثبات ہے جس کو پیچ دے کر گھما دیا گیا ہے (حقیقت کی کُنہ کو قائم کرنے کے لیے)۔ تمام اشیا مثبت ہیں اپنے اپنے زاویۂ نظر سے لیکن منفی ہیں دوسرے زاویۂ نظر سے:

> "All things are positive from their own standpoint, but negative from that of the other."(4)

غور سے دیکھا جائے تو اس جدلیات سے دریدا کی افتراقیت تک صرف ایک قدم ہے۔ دریدا فقط معنی کے افتراق کی نہیں افتراق مسلسل اور التوائے مسلسل کی بات کرتا ہے

کہ اشیا کی پہچان افتراق و التوا کے بغیر ناممکن ہے یعنی فقط افتراق باہمی نہیں بلکہ سیال افتراق باہمی (differenciation in flux) جس کو دریدا Dissemination یعنی 'معنی پاشی' کا عمل کہتا ہے۔

کمارل بھٹ کا ایک اور نکتہ ہے:

وہ کچھ نہیں کرتا ہے
وہ کچھ نہیں کھاتا ہے

'کرنا' اور 'کھانا' جیسے افعال کسی نہ کسی معروض (वस्तु) یعنی شئے کے افعال ہیں۔ یہاں گرامر کے اعتبار سے 'کچھ نہیں' بطور 'وستو' یعنی معروض ہے۔ یہ نکتہ توجہ طلب ہے کہ نحوی طور پر اس طرح کے کلموں کا ممکن ہونا ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ جس طرح 'کچھ کھانا'، 'کرنا' کا معروض ہے، اسی طرح 'کچھ نہیں کھانا' / بھی 'کرنا' کا معروض ہے۔

غرض 'موجودگی' اور 'عدم موجودگی' یعنی غیاب منطقی طور پر باہمدگر مربوط بھی ہیں اور آزاد بھی کیونکہ دونوں کا تصور اپنے اپنے طور پر مختلف طرح کے ادراک کا حامل ہے۔ میمانسا میں سادہ بیان 'پ' (प) ناممکن ہے جب تک 'پ' کی نفی کا حوالہ نہ ہو یا اس کا اقرار کہ دیگر تمام اشیا، 'غیرِ پ' ہیں:

> "The metaphysical statement "the nothing exists" informs us that '*nothing*' is being treated as a semantic substance in the grammar book of the metaphysician, In the cognition of nothing, there is *something*, i.e., the knowledge of absence."(5)

چنانچہ ہرینا کا یہ قول کہ 'منفی حقائق اسی طرح علم کا حصہ بنتے ہیں جس طرح مثبت حقائق' حددرجہ قابل غور ہے۔ غالب کے گنجینۂ معنی کے طلسم کو سمجھنے کے لیے نفی کی اس حرکیات کا ادراک اہم ہے کہ منفی حقائق بھی حقائق ہیں خواہ اندر سے خالی ہوں۔

غرض جملہ 'بارش ہورہی ہے' جس طرح سچ ہے اور ادراک کا حصہ بنتا ہے 'بارش نہیں ہورہی' بھی اسی طرح سچ ہے اگرچہ امر واقعہ کچھ بھی نہیں اور امر واقعہ بے وجود ہے۔

نیایے، ویشیشک، میمانسا (ویدانت) سبھی یہ مانتے ہیں کہ بھاؤ भाव اور ابھاؤ अभाव یعنی موجودگی اور عدم موجودگی دونوں کا تعلق قوت مدرکہ سے ہے اور دونوں علمی حالتیں ہیں۔ چنانچہ منفی حقیقت بھی اسی طرح سچ ہے جس طرح مثبت حقیقت سچ ہے۔ یہ بات معنیات کے نقطۂ نظر سے خاصی غیر معمولی ہے کہ وجود سچ ہے تو غیر وجود بھی سچ ہے۔

ہندستانی فکر کا ایک موقف یہ بھی ہے کہ حقیقت علم سے باہر بھی وجود رکھتی ہے، یہ زبان کے نظام سے آگے کی منزل ہے، یعنی بے صدا آواز یا سکوتِ کامل یا خاموشی جو اُم اللسان یا جو زبانوں کی زبان ہے۔ خاموشی یا مَون (मौन) کو ہندستانی روایت میں بہت اہمیت حاصل ہے۔ یہ زبان کا اصل الاصول یا سرچشمہ ہے۔ خاموشی بطور اصل زبان یا زبان کی کنہ کے حرکی تصور کا احساس سبک ہندی کے شعرا بالخصوص بیدل و غالب کے یہاں بہت گہرا ہے۔ یہ بحث آگے آئے گی۔

بودھی فکر (دیکھیے اگلا باب) نفی کے باب میں ہندستانی فلسفہ سے بہت آگے ہے۔ بودھی نظریۂ اپوہ کی رو سے اثبات ونفی میں اگرچہ افتراقیت ہے یعنی دونوں ایک دوسرے کا رد ہیں، لیکن ایک کے تصور سے دوسرے کا تصور لازم آتا ہے۔ رات کے بغیر دن کا یا سیاہ کے بغیر سفید کا تصور ممکن نہیں۔ بودھی مفکر دھرم کیرتی وضاحت کرتے ہوئے ایک اور نکتہ پیش کرتا ہے جو غالب کی جدلیاتی شعریات کو سمجھنے کی کلید ہے، یعنی الف کا کوئی اثبات اس وقت تک ممکن نہیں جب تک غیر الف کو اس سے مستثنیٰ نہ کر دیا جائے، یعنی الف وہ ہے جو غیر الف نہیں ہے۔ نیلا کنول سے مراد ہے غیر نیلا اور غیر کنول کا استثنا۔ دیکھا جائے تو یہ نفی محض نہیں ہے بلکہ مرکب ذہنی عمل سے مثبت ادراک کی توثیق ہے غیر مثبت کے استثنا سے۔ غالب کی شعریات میں یہ حرکیات اکثر و بیشتر کارگر ہے جس سے نفی در نفی کا پیچیدہ تعامل اور اشکال پیدا ہوتا ہے جو معنی آفریں تو ہے ہی جمالیات کے نقطۂ نظر سے حسن آفریں بھی ہے۔

غرضیکہ نفی میں اثبات کارگر ہے اور اثبات میں نفی۔ بودھی منطقیوں کا اصرار ہے کہ منطقی طور پر تمام لفظوں کے معنی بیک وقت مثبت بھی ہیں اور منفی بھی؛ چنانچہ چیزوں یا معنی

کا الگ الگ تصور افتراقی تعامل ہی سے قائم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے اس نکتہ اور سوسیئر کے دو رخے جوڑے دار تضاد (Binary Opposition) کے تعامل اور دریدا کے نظریہ Trace میں فاصلہ بہت کم ہے۔ علمیات کی دنیا میں اس کا مطلب ہوا کہ بغیر نفی کے حقیقت کا اثبات ممکن نہیں۔ یعنی حقیقت کا تصور بے نفی کے اندر سے خالی ہے، حقیقت کا تصور قائم ہوتا ہی نفی کی حرکیت سے ہے۔ بودھوں کا ماننا ہے کہ زبان اور ارتھ (معنی) کا جوہر نفی کی جدلیت ہے۔ یہ اشارہ ہم پہلے کر چکے ہیں کہ (لاشعوری طور پر ہی سہی) غالب کی طبیعت یا سائیکی یا افتادِ ذہنی کو اس سے حیرت انگیز مناسبت ہے۔ غور طلب ہے کہ غالب کی سوچ میں جدلیت بطور جوہر کے کام کرتی ہے اور اکثر و بیشتر غالب کے یہاں حقیقت کا تصور حرکیاتِ نفی میں گُندھ کر آتا ہے جو اس اصل الاصول کا اثبات ہے کہ ''نفی کی جدلیت زبان اور ارتھ (معنی) کا جوہر ہے۔''

نفی کی نفی یا دوہری منفیت (Double Negation) کا اصول بھی خاصی معنویت کا حامل ہے۔ اوپر نروان کے تصور کا ذکر کیا گیا کہ یہ نفی سے مملو ہے یعنی بغیر نفی کے نروان کا تصور قائم ہی نہیں ہوتا۔ غور سے دیکھا جائے تو یہ سادہ نفی نہیں ہے، بلکہ اس کی بنیاد دوہری نفی یعنی نفی کی نفی کے اصول پر ہے۔ نیایے سوتر میں گوتم رشی کہتا ہے ''دکھ سب سے بڑی رکاوٹ ہے خواہش کی تکمیل میں، اور دکھ سے مکمل نجات نروان ہے۔'' یعنی دکھ برابر ہے خواہش کی عدم تکمیل کے جو نفی ہے، اور خواہش کی عدم تکمیل (نفی) کی نفی برابر ہے نروان کے۔

نروان کے تصور کی طرح اہنسا (अहिंसा) یعنی عدم تشدد کے قدیم تصور کو بھی دوہری منفیت کی جدلیات کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔ اہنسا برابر ہے اَ + ہنسا (अ+हिंसा)۔ ہنسا بمعنی تشدد اور اَ اُس کی نفی یعنی اہنسا = عدم تشدد۔ گویا عدم تشدد کا تصور جسے بالعموم مثبت تصور سمجھا جاتا ہے، اصلاً نفی اساس تصور ہے۔ اہنسا کا الٹ یعنی مثبت ہے 'پریم' کیونکہ پریم (محبت، عدل، انصاف، ایثار) عبارت ہے ہنسا (تشدد) کی عدم موجودگی سے۔ چنانچہ 'پریم' (یا سعادتِ کلی) ایسی صورتِ حالات (state of affairs) ہے جس کی جامع

تعریف منطقی طور پر ممکن ہی نہیں، البتہ جدلیاتی طور پر مانع تعریف ممکن ہے۔ پس ا + ہنسا کا مطلب ہوا تشدد کی نفی جو عدم تشدد کے رویے کے اثبات کی موید ہے۔(6)

گویا تمام تر فوق معروضی یا تجریدی تصورات کی نوعیت ایسی ہے کہ روزمرہ کی روایتی و رسمی اثباتی زبان دو چار قدم چل کر لڑکھڑا جاتی ہے۔ چنانچہ نفی در نفی کی جدلیات سے لاشعوری یا تجریدی تصورات کو قائم کرنے میں ناگزیر قسم کی مدد ملتی ہے۔ صنف غزل بالخصوص سبک ہندی کی غزل اگر نزاکت خیالی و مضمون آفرینی کے گوناگوں پیچیدہ تجریدی تصورات یا فوق معروضی ذہنی تصورات کی متحمل ہوسکی ہے تو اس کی ایک بڑی وجہ ہماری نظر میں یہی ہے کہ غزل کی شعریات میں نفی کی جدلیاتی حرکیت تہ در تہ ہے جس کی طرف ابھی تک وہ توجہ نہیں کی گئی جو اس کا حق ہے۔ دیکھا جائے تو سبک ہندی کی راہ سے آنے والی تجریدیت غالب کو راس ہی اس لیے آتی ہے کہ یہ پیچیدہ خیالی، معنی بندی، دقیقہ سنجی، نازک خیالی، تمثیل نگاری اور مضمون آفرینی سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ (تفصیل تجزیہ کے ابواب میں ملاحظہ ہو)۔

جدلیات نفی کی ایک اور صورت جو شعریاتی عمل کا اکثر حصہ بنتی ہے، قابل غور ہے۔ مثال کے طور پر حسن و غیر حسن یا وفا و جفا دو معمولہ صورت حالات ہیں، جبکہ ان دونوں سے ہٹ کر کئی اور غیر متعینہ صورت حالات بھی ممکن ہیں، یہ جملے دیکھیے :

(1) سہانا خوبصورت ہے
(2) سہانا خوبصورت نہیں
(3) سہانا بدصورت ہے
(4) سہانا بدصورت نہیں
(5) سہانا کچھ ایسی خوبصورت نہیں
(6) سہانا بدصورت بھی نہیں
(7) سہانا خوبصورت نہیں لیکن بدصورت بھی نہیں

ایک سے چار تک مثبت و منفی سادہ بیان ہیں صورت حالات کے، پہلے بیان میں

خوبصورتی کا اثبات ہے، دوسرے میں اس کی نفی ہے، تیسرے میں بدصورتی کا اثبات ہے، چوتھے میں اس کی نفی ہے۔ پانچواں سے ساتواں بیان پہلے کے چاروں سادہ اثباتی و منفی بیانات کی نفی ہیں یعنی سہانا کچھ ایسی خوبصورت نہیں، یا بدصورت بھی نہیں، یا سہانا خوبصورت نہیں لیکن بدصورت بھی نہیں، یعنی آخری تینوں سادہ نہیں پیچیدہ بیان ہیں۔ گویا نفی کی نفی سے الگ الگ صورت حالات قائم ہوگئی، یعنی حقیقت کی وہ indeterminate غیرمتعینہ سطح جو لسانی اظہار کی تحلیلی قطعیت کی گرفت کے ماورا ہے۔ یہ نفی در نفی کی جدلیات سے 'ادرشیہ' (فوق شعوری یا ادراک سے ماورا) کو شعری طور پر 'درشیہ' یعنی ادراک کے ذریعے انگیز کرنے کا وہ عمل ہے جو غالب کی تخلیقیت سے گہرا رشتہ رکھتا ہے اور سبک ہندی میں جس کی خاصی کارفرمائی ملتی ہے۔ جو ذہن جتنا وجودیاتی یا ماورائی یا تجریدی طور پر نکتہ رس یا نکتہ آفریں ہوگا اور معنی کے پیش پا افتادہ، روایتی، مانوس، رسمی یا پامال رخ سے ہٹ کر اس کے غیر 'Other' یا غیرمتعینہ، نادر یا اچھوتے رخ کی تھاہ لانے کا خوگر ہوگا، اتنا ہی زیادہ اس کو نفی کی حرکیت سے نسبت ہوگی۔ سبک ہندی سے غالب تک کا تخلیقی شعریاتی سفر اس کا کھلا ثبوت ہے۔ ورنہ کیا وجہ ہے کہ غالب کا ذہن و شعور جب جب انسانی رشتوں یا حقیقت کے اسرار و رموز میں اترنے یا تخلیقی تجربہ کی انوکھی، انجانی، ان دیکھی، ان چھوئی، یا نادر و نایاب سطحوں کو چھونے کا جتن کرتا ہے تو غیرمتعینہ معنیات کے نیرنگ نظر کا در کھولنے کے لیے اکثر و بیشتر جدلیات نفی کو کسی نہ کسی طور پر انگیز کرتا ہے۔ اس کے اتنے پیرایے ہیں کہ حیطۂ تحریر میں نہیں لائے جاسکتے، بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ نفی کو دوہرانے سے نفی اثبات میں بدل جاتی ہے یعنی نفی کو دوہرا کر دیا جائے تو بیان مثبت ہوجائے گا، مثلاً غیر الف کا مطلب ہے الف کے علاوہ، اور غیرِ غیرِ الف کا مطلب ہے الف۔ دھیریندر شرما نے بحث کی ہے کہ:

"<u>not</u> is not an 'object word'.

یعنی لفظ 'نہیں' میں کوئی شیئیت نہیں ہے۔ وٹگنسٹائین نفی کی منطقی اطلاقیت سے بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ اگر "p" سچ ہے تو پھر "p ~" جھوٹ ہے۔ نشان ~ جو 'لا' non

کی علامت ہے، کسی شئے سے علاقہ نہیں رکھتا۔ اسی نشان کو دوہرا کردیں یعنی "p ~ ~" تو مقدمہ پلٹ جاتا ہے یعنی مثبت ہوجاتا ہے، یوں اثبات ونفی کے کھیل کی کوئی حد نہیں، نفی درنفی درنفی کو بڑھایا جاسکتا ہے لامحدود تک، مثلاً "p ~ ~ ~ ....." علی ہٰذ القیاس۔ (7)

اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ نفی کی حرکیت لامحدود ہے اور یہ فکر و فلسفہ کی ایک نہیں متعدد سطحوں پر کارگر ملتی ہے اور اس کی ان گنت صورتیں ہیں، علمیاتی اور معنیاتی طور پر بھی، نیز مابعدالطبیعیاتی و وجودی و تجریدی طور پر بھی۔ ضروری نہیں کہ ہر جگہ اس کا اظہار کلمۂ نفی ہی سے ہو۔ واضح رہے کہ لفظ قائم ہی نفی پر ہے۔ یعنی مضمر نفی کا بھی اپنا تفاعل ہے جو زبان کے در و بست میں جاری و ساری رہتا ہے۔ کلمۂ نفی ہر زبان میں محدود ہیں: اردو/نہیں/ نہ/ نا/ وغیرہ، یہ سب न سے ہیں۔ اسی طرح یوروپی زبانوں میں لاحقہ -un یا -non وغیرہ۔ اکثر ہند یوروپی زبانوں میں کلمہ ہائے نفی زیادہ تر کسی نہ کسی انفی آواز سے علاقہ رکھتے ہیں۔ دوسری زبانوں میں دوسرے طریقے ہوسکتے ہیں، مثال کے طور پر عربی 'لا' لیکن غور طلب یہ ہے کہ عربی 'لا' ہو یا فارسی 'بے' یا سنسکرت न یا سابقہ अ، یا اردو ہندی کا 'نہیں' 'نہ' 'نا' ان تمام تر کلمہ ہائے نفی کے اپنے کوئی معنی نہیں، یعنی ان میں کسی میں بھی کوئی شئے پن نہیں۔ یہی معاملہ لفظ 'غیر' یا لفظ 'عدم' بطور لاحقہ کا ہے جو ہر چند کہ معنی کے حامل ہیں لیکن کسی دوسرے لفظ سے پہلے آکر اس کو پلٹ دیتے ہیں اور اس کی نفی بناتے ہیں۔ جس طرح دوسرے لفظ کسی نہ کسی شئے سے علاقہ رکھتے ہیں، کلمۂ نفی بطور نفی کسی شئے سے علاقہ نہیں رکھتا۔ تاہم جیسا کہ اوپر ہم نے دیکھا، جملہ میں آکر یہ شئے پن کا حامل ہوجاتا ہے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ کلمۂ نفی کے استعمال کے بغیر بھی نفی کا تفاعل ممکن ہے۔ اور بھی متعدد صورت حالات ہیں، مثلاً استفہامیہ ساخت کے جملوں میں انسلاکاتی نفی مثبت پہلو کی حامل ہوسکتی ہے، جیسے یہ کام تو آپ کردیں گے نا؟ آپ تو کل آئیں گے نا؟ یعنی آپ تو کل آئیں گے ہی۔ یہ نفی اقراری ہے۔ اسی طرح استفہامیہ کے جوابی رخ میں نفی انکاری بھی مضمر رہتی ہے۔ اور بھی متعدد صورت حالات ممکن ہیں اور تخلیقی عمل میں تو اس کے تفاعل کا حد و حساب ہی نہیں۔

غرضیکہ نفی ایسی طاقت ہے کہ زبان و معنی کے کھیل میں نفی کی حرکیت لامتناہی مثبت کردار ادا کرتی ہے۔ بیشک نفی میں جو چیز کارگر ہے وہ اس کا 'نہ- پن' ہے جو فی نفسہٖ اندر سے خالی ہے لیکن اس 'نہ- پن' کے بغیر زبان میں معنی کا قرار و ثبات کارگر ہی نہیں ہوسکتا، یا جو صورتِ حالات غالب شعریات میں پیش آتی ہے، یعنی موصولہ و معمولہ یا پیش پاافتادہ کا استرداد یا معنی کو انوکھا یا نایاب بنانے کا عمل، نیز معنی کو دھندلانے یا اس کو لامختتم یا لامتناہی کرنے، یا تخلیقی طور پر معنی کی طرفوں کو کھولنے یا معنی کے طلسماتی نیرنگ نظر کو قائم کرنے کا عمل و تعامل وغیرہ کچھ بھی بغیر حرکیات نفی کے ممکن نہیں۔ دانش ہند کا صدیوں سے یہ موقف رہا ہے، اور اب دریدائی ردتشکیل بھی (جس کی اساس افتراقیت اور التوائی جدلیات پر ہے)، نفی کی حرکیت کو زبان اور معنی کی کُنہ قرار دیتی ہے۔ جدلیاتی فکر کی جیسی تخلیقی تعبیریں بغیر کسی 'معلوم' رشتے کے غالب کے کلام میں نظر آتی ہیں نہ صرف تعجب خیز بلکہ چشم کشا ہیں۔

○

حواشی

1 دھیریندر شرما، ص 21
2 The Essentials of Indian Philosophy, P. 102
3 دھیریندر شرما، ص 24
4 ایضاً، ص 28
5 ایضاً، ص 35
6 ایضاً، ص 59-60
7 ایضاً، ص 115

کتابیات

1. Basham, A.L., *The Wonder that was India* (New York 1959).
2. Dhirendra Sharma, *The Negative Dialectics of India* (East Lansing, Michigan 1970).
3. Hiriyanna, M., *The Essentials of Indian Philosophy* (London 1949).
4. Kosambi, D.D., *Ancient India* (New York 1965).
5. Sells, Michael A., *Mystical Languages of Unsaying* (Chicago & London 1994).
6. Radhakrishnan, S., *Indian Philosophy*, Vol 1 & 2 (London 1948).
7. Zimmer, Heinrich, *Philosophies of India* (London 1951).

جدلیاتِ نفی کی بحث ہندستانی فکر و فلسفہ کی تمام کتابوں میں ملتی ہے کہیں کم کہیں زیادہ۔ مندرجہ بالا مآخذ کے علاوہ بعض دیگر مصادر بھی وقتاً فوقتاً میرے مطالعے میں رہے ہیں۔ ان سب میں دھیریندر شرما کی کتاب جو لندن یونیورسٹی کا ڈاکٹریٹ کا تھیسس ہے اور مشی گن یونیورسٹی سے شائع ہوئی، مجھے زیادہ مدد اس سے ملی۔ جدلیاتِ نفی بہت پیچیدہ اور پھیلی ہوئی بحث ہے جو اپنشدوں اور ہندستانی فلسفہ کے تمام دبستانوں میں ملتی ہے۔ اختصار کے پیشِ نظر اوپر کے مبحث کو فقط اُن نکات پر مرتکز رکھا گیا ہے جن کو غالب کے جدلیاتی ذہن کو سمجھنے کے لیے نظر میں رکھنا ضروری ہے۔

○

"Non-being and being, emerges from the single ground, that is darkness. To make it darker is the gate of all wonder."

— LaoTse

باب چهارم

"It is not mere negation, but a negation of negation that is an existence-being beyond existence and being. It is best defined by negatives since all positive expressions not only limit but pollute the pure concept of absolute *Shunya*."

(Walker, p. 453)

بودھی فکر اور شونیتا

بودھوں کے نزدیک شونیتا (شُوْنیہ تا) منتہائے دانش ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے بغیر نہ تو حقیقت کا علم ممکن ہے نہ اس علم کی ترسیل، اور نہ ہی دنیا کی سچائی کو اس کے بغیر جانا جاسکتا ہے۔ اپنی مطلق حیثیت سے شونیتا انسانی وجود میں (جو عارضی وجود ہے) عدم وجودیت یا آزادی مطلق کا احساس ہے۔ یہ نفی محض نہیں بلکہ وجود یا وجود کے احساس سے ورا جو وجود کا احساس ہے، اس کی نفی ہے۔ شونیتا کے تصور کو منفی طور پر ہی سمجھا جاسکتا ہے کیونکہ تمام مثبت پیرایے نہ فقط شونیتا کو محدود کردیتے ہیں بلکہ اس کی مطلقیت کو خالص نہیں رہنے دیتے۔

فرض کیجیے ایک شخص نے چوری کی ہے۔ ایک دوسرا شخص جس نے چور کو چوری کرتے نہیں دیکھا، وہاں سے گزرتا ہے اور کہتا ہے کہ ''چور یہی شخص ہے'' اس لیے کہ وہ اُس شخص کو ناپسند کرتا ہے۔ پھر ایک اور شخص آتا ہے جس نے واقعتاً پہلے شخص کو چوری کرتے ہوئے دیکھا ہے، وہ کہتا ہے کہ ''چور یہی شخص ہے۔'' دیکھا جائے تو پہلے اور دوسرے نے چوری کی واردات کے بارے میں ایک ہی بات کہی ہے کہ ''چور یہی شخص ہے'' لیکن دونوں کی سچائی میں جو فرق ہے، وہ بنیادی نوعیت کا ہے۔ یعنی ایک شخص جھوٹ

بول رہا ہے اور ظاہر کر رہا ہے کہ وہ سچ بول رہا ہے، اور دوسرا شخص سچ بول رہا ہے کیونکہ اس نے چور کو چوری کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ کسی سچ کو قائم کرنے میں یہی فرق سب سے بنیادی فرق ہے۔ اگر ہم اس فرق کو نگاہ میں رکھیں جو پہلے اور دوسرے شخص میں ہے تو ہم شونیتا (آگہی) اور اودیا (عدم آگہی) میں گرفتار عام آدمی کے فرق کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ بودھی مفکر چندرکیرتی کی اس حکایت کو بمل متی لال نے نقل کیا ہے[1] جس میں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اودیا میں گرفتار عام آدمی اس شخص کی مثال ہے جس نے سچائی کو نہیں دیکھا مگر سچائی کو جاننے کا مدعی ہے۔ جبکہ شونیتا کی آگہی رکھنے والا شخص اس شخص کی مثال ہے جس نے حقیقت کو دیکھا ہے، اس سے گزرا ہے اور اپنے تجربہ کی بنا پر جانتا ہے کہ حقیقت کیا ہے۔

بودھی فکر برہمن واد کے خلاف ہے

بدھ (پ 563 ق م) کے زمانے میں برہمنیت نظری مباحث کے گورکھ دھندے کا شکار تھی۔ بدھ نے کسی نئے مذہب کی ابتدا نہیں کی بلکہ برہمنیت کی پھیلائی ہوئی سماجی تفریق، ذات پات، اور رسوم پرستی کے خلاف پر جوش آواز بلند کی اور معاشرتی مساوات نیز حسنِ عمل اور تہذیبِ نفس کا درس دیا۔ آتما اور پرماتما کے عقیدے کی جو اپنشدوں کا مرکزی مسئلہ ہے، بدھ نے تائید کی نہ تردید۔ بدھ کو نوعِ انسانی کے اندوہ والم (دکھ) اور زندگی کی ناپائیداری کا اتنا گہرا احساس تھا کہ اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے بدھ نے تہذیبِ نفس کا طریقہ تلاش کرنے پر ہی ساری توجہ مرکوز کر دی۔ اس زمانے میں تہذیبِ نفس کے جو طریقے رائج تھے وہ ترکِ عمل، کڑی ریاضت (تپسیا) اور نفس کشی کی تعلیم دیتے تھے۔ بدھ نے ان سب کو آزمانے کے بعد بتایا کہ شخصی الم اور المِ کائنات یعنی 'دکھ' سے نجات حاصل کرنے کے لیے نفس کشی اور نفس پرستی کے درمیان اعتدال کی راہ اختیار کرنا چاہیے۔

بدھ سے پہلے عام طور پر یہ سمجھا جاتا تھا کہ خواہشِ نفس (तृष्णा) کو فنا کرنے کے لیے ہر قسم کے عمل کا ترک اور کڑی ریاضت کرنا ضروری ہے۔ لیکن بدھ نے "نفس کشی کی جگہ

ضبطِ نفس کی اور ترکِ عمل کی جگہ حسنِ عمل کی تلقین کی۔'' بدھ کا یہ لائحہ عمل اشٹ مارگ (آٹھ اصولوں والا طریق) کہلاتا ہے۔ بدھ نے چونکہ نفس کشی اور نفس پرستی کی انتہاؤں کے درمیان بیچ کی راہ نکالی تھی، اشٹ مارگ کو بالعموم بیچ کا راستہ The Middle Way بھی کہا جاتا ہے۔

بدھ نے الم کی نوعیت اور زندگی کے عملی پہلو کو تو نظر میں رکھا، نظری پہلو پر وہ زیادہ توجہ نہیں کرسکے۔ بدھ کی تعلیمات کو بطور فلسفہ منضبط کرنے کا کام بہت بعد میں ہوا۔ خدا اور حقیقت کے بارے میں بعض بنیادی سوالوں کے جواب میں بدھ نے اقرار کیا نہ انکار بلکہ مابعدالطبیعیاتی مسائل پر بدھ نے خاموشی کو ترجیح دی جس کی وجہ سے برہمنوں کے طبقے کی طرف سے شدید اعتراض بھی ہوئے۔ دراصل بودھی فکر اس طرح سے مذہبی فکر ہے ہی نہیں، یہ فقط ایک 'طَور' ہے انسانی زندگی کو جاننے اور اَلمِ انسانی یا انسانی صورت حال کی نوعیت و ماہیت کو سمجھنے کا۔ بدھ نے تین چیزوں کو زندگی کی عظیم سچائیاں Marks of Existence کہا ہے:(2)

1. anatman (अनात्मन्) اناتمن
2. anicca (अनिच्चा) انچّہ
3. dukha (दु:ख) دُکھ

اول نفیِ آتما یعنی کسی چیز میں آتما، اصل، جوہر یا روح نہیں ہے، دوم نفیِ استقلال یعنی دنیا میں کچھ بھی مستقل نہیں ہے (ہر شئے ہر لحظہ بدل رہی ہے، اور تو اور دریا کا پانی بھی جس میں دوبارہ آپ پاؤں نہیں ڈال سکتے، یا جسم کے خلیے بھی جو لمحہ بھر جیسے پہلے تھے دوسرے لمحے میں ویسے نہیں رہتے)، سوم یہ کہ زندگی کی سب سے بڑی سچائی 'دکھ' ہے جس کی جڑ ترشنا (خواہشِ نفس) ہے۔ چنانچہ بدھ نے تہذیبِ نفس کے لیے لائحہ عمل دیا جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا۔ بدھ کی تعلیمات کو فلسفہ کی شکل ان کے بعد پانچ سو برس تک دی جاتی رہی۔ شونیتا جس کو ناگارجن نے باریک جدلیاتی منطق پر استوار کیا دراصل بدھ کی اوپر بیان کی گئی تین عظیم سچائیوں کا نچوڑ ہے۔ ناگارجن کا زمانہ پہلی دوسری صدی عیسوی کا

بتایا جاتا ہے۔

ناگارجن اور شونیتا

ناگارجن کا کہنا ہے کہ سنسار اگرچہ ٹھوس دکھائی دیتا ہے لیکن سچائی کی اعلیٰ تعبیر کی رو سے یہ بے اصل ہے، (انچھ)۔ یہ اسباب وعلل کے نتیجے سے ظہور پذیر ہوتا ہے اور سؤ بھاؤ (स्वभाव) نہیں رکھتا یعنی آزادانہ یا بالذات اپنا وجود نہیں رکھتا۔ وہ شعورِانفرادی بھی جس کے ذریعے اس کے غیراصل ہونے کا احساس ہوتا ہے، اسی غیراصل کُل کا ایک جُز ہے، اس لیے وہ بھی غیراصل ہے۔ غیراصل کے ذریعے اصل کو جاننا اور سمجھنا ناممکن ہے، چنانچہ نہ اس کا اقرار کیا جاسکتا ہے نہ انکار کیا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام مابعدالطبیعیاتی سوالوں کا جواب بدھ نے خاموشی 'شونیہ' (शून्य) سے دیا ہے۔ اِس انتہا یا اُس انتہا سے بچنے اور بیچ کی راہ اختیار کرنے کی وجہ بھی یہی ہے۔ غرض ایک مطلق 'خالی پن' ہے 'شونیہ' جس میں انفراد، اقرار، شناخت، کسی چیز کا مطلق اثبات منطقی طور پر ناممکن ہے۔[(3)]

حقیقت کی کُنہ کو یا آگہی کی انتہا کو بیان نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا اظہار عارفوں یا اولیا نے بے زبانی کی زبان، language of unsaying ہی میں کیا ہے۔ بدھ جو ذات مطلق یا روح کے بارے میں خاموشی اختیار کرتا ہے، اس نے سرّ الاسرار کے لیے جو اصطلاح استعمال کی ہے وہ 'شونیم' ہے۔ 'شونیم' کا لفظی ترجمہ ممکن نہیں، مطلق خالی پن، مطلق خلا جہاں کچھ بھی نہ ہو، مکمل خاموشی، سناٹا۔ لیکن 'خالی پن' سے منفیت کا تاثر پیدا ہوتا ہے جیسے پہلے کچھ تھا اور کم ہوگیا، لیکن 'شونیم' اس معنی میں خالی پن نہیں، بلکہ خالی پن سے بھری پُری کیفیت، یہ منفی نہیں، عرف عام میں مثبت بھی نہیں، بس کچھ بھی نہ ہونا قطعاً کچھ نہ ہونا، اکیلا، تنہا، بے لوث، وجودِ محض، بسیط، کراں تا کراں، خالی پن سے بھرپور، اسے بیان کرنا مشکل ہے۔

لفظ بدھ کا مطلب ہے 'آگاہ' جو جانتا ہو۔ بدھ نے کہا ہے میں کچھ بھی نہیں ماسوائے 'آگہی' کے۔ بدھ کو 'بدھ' کہا ہی اس لیے جاتا ہے، یہ نام گیان پانے کے بعد رائج ہوا۔

ورنہ اصل نام تو گوتم تھا۔ بدھی کا مطلب ہے آگہی۔ مشرق کی استعاراتی زبان میں کم و بیش جومفہوم 'آئینہ' کا ہے یا 'صیقل آئینہ' جس میں حقیقت کا عکس جھلکتا ہے ہر شئے کا عکس جیسی وہ ہے، لیکن گزراں، بے لوث، بے تعلق، بے غرض۔ اپنے آپ میں مگن 'بے اصل' 'صفر' 'شونیم'، یہ آگہیِ محض 'بدھ کیفیت' ہے، یعنی Buddhahood۔ یہ غیر متعینہ مفہوم کلیتًا غیر مذہبی ہے۔ کسی مذہب و مسلک سے اسے کچھ لینا دینا نہیں۔

اسی طرح شونیتا بطور اصطلاح کا لفظی ترجمہ بھی ناممکن ہے۔ شونیہ کا لغوی مطلب ہے صفر، اندر سے خالی۔[4] چنانچہ شونیتا کا مطلب ہوا صفراصل الاصول (The Zero Principle) یعنی ہر شئے کا خالی ہونا، اشیا کا بے اصل ہونا / (Emptiness Voidness)۔

ناگارجن کے بنیادی متن کا نام Pragyapramitta (परागयप्रमित्ता) (تکمیل علمیات) ہے۔ ناگارجن کا کہنا ہے[5] کہ تمام اشیا Dependent Origination کی ہیں یعنی قائم بالغیر ہیں، کائنات میں کچھ بھی قائم بالذات نہیں ہے، اشیا علت و معلول کے رشتے کی وجہ سے ایک دوسرے پر منحصر ہیں، اس لیے آزادانہ وجود نہیں رکھتیں، یا اصل سے عاری ہیں۔ یعنی ہر دکھائی دینے والی یا تصور کی جانے والی شئے جوہر (سوبھاؤ = اصل = Essence) سے خالی ہے یعنی شونیہ ہے۔ دیکھا جائے تو ان گنت اعداد کے ہجوم میں سب سے اہم عدد صفر ہے جو اندر سے خالی ہے۔ یہ اعداد کی سب سے بڑی قوت ہے اور تمام اعداد کا منبع و ماخذ ہے لیکن بالذاتہ شونیہ ہے۔ کائنات میں ہر شئے کسی دوسری شئے پر انحصار رکھتی ہے اور وہ دوسری شئے پھر کسی دوسری شئے پر اور وہ شئے کسی اور شئے پر، اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ گویا کسی شئے میں خود اس کا اپناپن، سوبھاؤ (स्वभाव) یا لازمی ماہیت essential nature یا اصل یا جوہر نہیں۔ اس لیے ہر ہر شئے شونیہ ہے۔ اس صفر اصل الاصول پر مبنی جدلیاتی استردادی فلسفہ کی مدد سے کائنات کے قائم بالغیر یعنی غیر اصل ہونے کے جدلیاتی اصل الاصول کو سمجھنا یا اس کی آگہی حاصل کرنا شونیتا ہے۔ بودھی فکر کی رو سے یہی منتہائے دانش اور فلسفوں کا فلسفہ ہے:

"Void or *Shunya* according to Buddhism is the highest wisdom."

بودھی مفکر ناگارجن کہتا ہے جو شئے اپنی اصل نہیں رکھتی وہ اپنی غیر اصل بھی نہیں رکھتی، اس لیے کہ غیروجود بھی اسی کا ہوسکتا ہے جس کا وجود ہو، جس کا وجود نہیں اس کا غیروجود (عدم) بھی نہیں۔ چنانچہ شونیتا دو انتہاؤں کے تضادات سے بچنے کی راہ ہے۔ جب شئے ہے نہ لاشئے، جب وجود ہے نہ عدم، جب فنا ہے نہ بقا تو ان کا تضاد باہمی بھی فریبِ نظر یعنی شونیہ محض ہے۔ چنانچہ نہ آتما (روح) کا وجود ثابت ہے نہ پرماتما (برہمہ = ذات مطلق) کا یعنی نہ اس کا ہونا ثابت ہے نہ اس کا نہ ہونا ثابت ہے۔ ناگارجن کے مطابق ہستی ونیستی، شئے ولاشئے، ہاں اور نہیں، نام نہادِ محض ہیں، یہ اصطلاح بھر ہیں جنھیں زبان نے اپنی ثنویت سے روایتاً قائم کررکھا ہے، (زبان ثنویت کے بغیر لقمہ نہیں توڑسکتی) چنانچہ دو انتہاؤں کے بیچ درمیانی عرصہ جو کچھ بھی ہے، وہ خالی یعنی شونیہ (خاموشی) ہے۔

ناگارجن کا شارح چندرکیرتی (چھٹی ساتویں صدی عیسوی) شونیہ کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اشیا چونکہ قائم بالغیر ہیں، अस्तित्व نہیں رکھتیں، یعنی ان کی اصل ثابت نہیں، اور چونکہ ان کی اصل ثابت نہیں ان کی नस्तित्व غیراصل بھی ثابت نہیں۔ پس شونیہ سے مراد اس انتہا اور اس انتہا دونوں سے بچنا ہے، یعنی جب نہیں نہیں ہے تو ہاں بھی ہاں نہیں ہے (دوسرے لفظوں میں ہر ہاں نہیں سے اور ہر نہیں ہاں سے ہے) پس جب وجود ثابت نہیں تو غیرِ وجود یعنی عدمِ وجود بھی ثابت نہیں:

"What lacks origination by itself lacks existence or emergence (अस्तित्व), and having lacked existence or emergence, it lacks destruction or non-existence (नस्तित्व) 'Emptiness' (*Shunyata*) is thus intended for the two extremes, existence or production and non-existence or destruction, and in this way 'emptiness' (*Shunyata*) means the Middle Way."(6)

دوسرے لفظوں میں اصل یا جوہر نہ پیدا کیا جاسکتا ہے نہ وہ ناپائیدار ہے، وہ قائم بالذات ہونا چاہیے؛ جبکہ جملہ اشیا وتصورات قائم بالغیر ہیں، علت ومعلول سے پیدا ہوتے

ہیں اور ناپائیدار ہیں۔ یہ دونوں قضایا مبنی بر تضاد ہیں۔ مسئلہ کا حل یہی ہے کہ ہر وہ چیز جو قائم بالغیر ہے اصل سے عاری ہے۔ چونکہ اشیا اصل سے عاری ہیں اس کا الٹ بھی ثابت نہیں کیا جاسکتا، یہی بیچ کا راستہ ہے جو شونیتا ہے۔ شونیتا کا فلسفہ جو انتہاؤں کو رد کرتا ہے مدھیہ مارگ کہلاتا ہے۔ ناگارجن کے فلسفہ کا اصطلاحی نام مدھیمک (माध्यमिक) ہے۔

مابعدالطبیعیاتی وجودی (Ontological) فکر کا سارا کھیل وجود و لاوجود کا کھیل ہے۔ بودھی فکر کی رو سے ذات مطلق (برہمہ) کا ہونا چونکہ ثابت نہیں اس لیے ذات مطلق کا نہ ہونا بھی ثابت نہیں۔ شونیتا یک قلم تضادات کو تحلیل کرتی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا مذہب سرے سے شونیتا کا مسئلہ نہیں۔ شونیتا برہمنیت کے تمام اعتقادات کو جو مطلقیت یا ماورائیت یا وجود و لاوجود (برہمہ اور مایا) پر مبنی ہیں یکلخت خارج کرتی ہے۔ درجہ وار رد در رد کی یہ تحلیلی (یا ردتشکیلی) منطقی جدلیاتی قوت (energy) ہی شونیتا ہے۔ جدلیاتِ نفی کی حیثیت بودھی فکر میں ایک ہمہ گیر حرکیاتی قوت (radical energy) کی سی ہے جو بے دریغ ہر شے کو بے دخل کرتی ہے۔ غور طلب ہے کہ 19 سال سے کم عمر میں غالب نے بیدل کو تضمین کرتے ہوئے یہ اشعار کس مقام سے کہے ہوں گے:

قطعِ سفرِ ہستی و آرامِ فنا ہیچ — رفتار نہیں بیشتر از لغزشِ پا ہیچ
حیرت ہمہ اسرار پہ مجبورِ خموشی — ہستی نہیں جز بستنِ پیمانِ وفا ہیچ
تمثال گداز آئنہ ہے عبرتِ بینش — نظّارہ تحیر چمنستانِ بقا ہیچ
گلزارِ دمیدن شررستانِ رمیدن — فرصت تپش و حوصلۂ نشوونما ہیچ
آہنگِ عدم نالہ بہ کہسار گرو ہے — ہستی میں نہیں شوخیِ ایجادِ صدا ہیچ
آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل — عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

نسخۂ حمیدیہ سے کچھ اور شعر دیکھیے:

رسیدن گلِ باغ واماندگی ہے — عبث محمل آرائے رفتار ہیں ہم
خلق ہے صفحۂ عبرت سے سبق ناخواندہ — ورنہ ہے چرخ و زمیں یک ورقِ گرداندہ
عبرت طلب ہے حلِ معمائے آگہی — شبنم گدازِ آئینۂ اعتبار ہے

بازیِ خورِ فریب ہے اہلِ نظر کا ذوق ہنگامہ گرمِ حیرتِ بود و نمود تھا
لافِ دانش غلط و نفعِ عبادت معلوم دُردِ یک ساغرِ غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

جدلیاتی فکر کی یہ چنگاریاں جن کا آغاز نوجوانی میں ہوا تھا، بعد کے زمانہ میں بھی اڑتی رہیں:

نسیہ و نقدِ دوعالم کی حقیقت معلوم لے لیا مجھ سے مری ہمتِ عالی نے مجھے
ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود قبلے کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں
اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں
جزنام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

یہ چند مثالیں سلسلۂ کلام کو قائم رکھنے کے لیے سرسری طور پر درج کردی گئیں اس احساس کے ساتھ کہ صنف غزل کی رسومیات اور ایمائیت ہی کچھ ایسی ہے کہ چند اشعار نقل کردینے سے کچھ نہیں ہوتا۔ اس طور پر کچھ ثابت کربھی لیا جائے تو وافر تعداد میں ایسے اشعار کا بھی امکان ہے جن سے اُسی امر کی تکذیب ہوجائے جس کی توثیق کی جارہی ہے۔ چنانچہ کسی مقدمہ کے اثبات یا نفی میں پورے کلام کا نظر میں رہنا، تعمیم وتکرار کے سلسلوں کا دیکھنا، شعر کے داخلی نظام میں کسی خصوصیت کا موجِ تہ نشیں کی طرح جاری وساری رہنا یا نہ رہنا، نیز لاشعوری تخلیقی تفاعل یا افتادِ ذہنی کے اضطراری رشتوں سے کسی بات کی توثیق و تصدیق ہونا یا نہ ہونا، ان جملہ امور کا پیشِ نگاہ رہنا ضروری ہے۔ ابتدائی ابواب کے بعد یہ بحث اردو نسخوں کی حتی الامکان تاریخی ترتیب، متداول دیوان اور ذہن غالب کے بدلتے گراف کے سیاق و سباق میں جملہ متون کے مطالعے اور تجزیوں میں اٹھانے کی سعی کی جائے گی۔ سردست جو کچھ عرض کیا جارہا ہے فقط tentative ہے تاکہ تھیسس کا بنیادی مسئلہ ومفروضہ نظر میں رہے۔

ایک اور تنبیہ بھی ضروری ہے۔ ہمارے یہاں عام طریقہ ہے کہ شاعر کی خارجی زندگی و دنیاداری کے معمولات، اور اس کی تخلیقی دنیا و تخیئلی جہانِ معنی میں خلط مبحث کیا جاتا

ہے۔ شاعر ایک معاشرتی انسان ہے لیکن اس کی تخیقی دنیا ایک تخیلی ذہنی تشکیل ہے جو باطن کی آگ سے تپ کر نکلتی ہے۔ غالب ایک عملی دنیادار انسان تھے۔ اپنے زمانے کے انسانوں کی طرح ان کے بھی دنیوی معاشرتی مذہبی عقائد اور رویے تھے اور متعدد مصائب و مسائل و معائب بھی، ان میں تناقض بھی ہوسکتا ہے۔ جہاں ان کے سوانحی کوائف سے مدد لینا ضروری ہے وہاں یہ بھی نگاہ میں رکھنا ضروری ہے کہ تخلیقی دنیا میں وہ ان سے بے لوث، الگ اور مختلف بھی ہوسکتے ہیں۔ تخلیقی دنیا بے لوث آزادی کی وہ دنیا ہے جہاں دنیوی آلائشیں پگھل جاتی ہیں اور تخلیق کے کوندے یا white heat سے نکل کر ایک ایسا لسانی جادوئی جہانِ معنی وجود میں آتا ہے جس کی اپنی زمین اور اپنا آسمان ہے، اپنے دشت وصحرا ہیں، جہاں دریا خاک پہ جبیں گھستا ہے، منزلیں اور بیاباں میرِ افسانہ کی رفتار سے آگے بھاگتے ہیں، جابجا خیالی و ذہنی تصویریں ہیں، جہاں بہار شوخ، چمن تنگ، رنگِ گل دلچسپ ہے، اور پری پیکران نازک اندام کی تنگ پیراہنی ایسی کہ اس کی بہار کو کوئی خزاں نہیں۔ غالب اپنی عملی دنیوی زندگی میں صوفیِ صافی، رند و پارسا، شیعہ و سنی، رافضی و ماورالنہری، گنہگار وعصیاں کار وخطا کار کیا کیا نہیں ہوسکتے، لیکن اپنی تخلیقی دنیا میں وہ ایک الگ مقام پر ملتے ہیں جہاں دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں۔ شاعری سے بحث کرتے ہوئے ہمارا سروکار زیادہ تر تخلیقی دنیا کے خیالی پیکروں سے ہوگا یا اُس نور بصیرت سے جو غالب کے جہانِ معنی سے پھوٹتا ہے۔

ویدانت اور شونیتا کا فرق

دانش ہند میں متعدد مقامات پر جہاں حقیقت مطلق یا غیروجود کی تعریف کرنا مقصود ہے، جدلیات نفی سے کام لیا گیا ہے۔ اپنشدوں میں جب برہمہ یعنی مصدرِ ہستی کی تعریف کی بحث اٹھائی گئی ہے کہ برہمہ کیا ہے، اور جب ایک کے بعد ایک سب تعریفیں ساقط ہوجاتی ہیں تو 'نیتی' 'نیتی' नेति नेति کہا گیا ہے یعنی یہ بھی نہیں ہے وہ بھی نہیں۔ برہمہ نرگن (निर्गुण) ہے یعنی گن (गुण) صفات سے بری ہے۔ وہ اَمورتی (अमूर्ति) ہے یعنی جس کی مورت (شکل وصورت) ممکن نہیں، وہ ناقابلِ تصور ہے، ناقابلِ بیان ہے، اس کی

گہرائی کو پایا نہیں جاسکتا، بلندی کو ناپا نہیں جاسکتا، وسعت کو دیکھا نہیں جاسکتا، وغیرہ وغیرہ۔ کسی بھی مثبت پیرایے میں ذات مطلق کی تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو تصور محدود ہوجاتا ہے یا ذات تعینات کا شکار ہوجاتی ہے۔ اس لیے ہر ہر تعریف کو رد کرتے ہوئے نفی بالتکرار سے 'نیتی' 'نیتی' کہا گیا کہ یہ بھی نہیں وہ بھی نہیں۔

بظاہر یہ خیال ہوتا ہے کہ ویدانتی مایا اور بودھی شونیتا ملتے جلتے فلسفے ہیں کیونکہ دونوں کی رو سے اسما و اشکال کی دنیا کا رد لازم آتا ہے۔ لیکن حقیقت مطلقہ کے تئیں دونوں کا رویہ الگ الگ ہے۔ بودھی فکر ماورائی مفروضات کو ہرگز راہ نہیں دیتی، اس میں خارجی حقیقت یا موجودات کے استرداد کا انداز مختلف ہے اور حقیقت مطلقہ کی سرے سے گنجائش ہی نہیں۔ بودھی فکر حقیقت کو وِکلپ (विकल्प) تصورِ محض یا درشٹی (दृष्टि) یعنی 'نظرِ محض' قرار دیتی ہے اور موجودات کی ہر صورت کو قائم بالغیر، اس لیے بے اصل (شونیہ) قرار دیتی ہے، جبکہ ویدانت مجاز (مایا) اور حقیقتِ مطلقہ (برہمہ) کے فرق (بھید भेद) کو غیر اصل قرار دیتا ہے اور صرف حقیقتِ مطلقہ (برہمہ) کو جاری و ساری اور 'پرم اَرتھ ستیہ' (परम अर्थ सत्य) اصلی سچائی قرار دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں دنیا 'مایا' ہے اور اس کی اصل 'برہمہ' ہے۔

دونوں روایتوں کا فرق اس سے بھی کہیں زیادہ گہرا اور بسیط ہے۔ ویدانت کا تعلق اپنشدوں کی آتمن روایت سے ہے (آتما ← پرماتما = برہمہ)۔ بودھی فلسفہ کا تعلق اناتمن (अनात्मन) نفیِ آتما کی روایت سے ہے جو آتما، پرماتما، برہمہ اور ان سے متعلقہ تمام برہمن مابعدالطبیعیات سے انکاری محض ہے۔ اپنشدوں کی رو سے حقیقتِ مطلقہ اصل اور کائنات غیرِ اصل یعنی متھیا (मिथ्या) یا 'مایا' (माया) ہے۔ بزمِ ہستی کی رونق مایا سے ہے جو 'لیلا' (تماشہ) یا فریبِ نظر ہے اور توہم کا کارخانہ ہے، جبکہ حقیقتِ مطلقہ (برہمہ) کائنات کے ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے اور حاضر و ناظر ہے:

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

— میر

بود نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت اک اعتبار سا ہے کچھ

— میر

شاہدِ ہستیِ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

— غالب

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

— غالب

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہرچند کہیں کہ ہے نہیں ہے

— غالب

بودھی فکر بخلاف ویدانت کے روح کو بطور جوہر نہیں مانتی۔ حقیقتِ خارجہ میں اشیا اپنی صفات سے پہچانی جاتی ہیں۔ لیکن بودھی فکر کی رو سے صفات بھی علت و معلول پر مبنی ہیں یعنی قائم بالغیر ہیں، موجودات میں کچھ بھی قائم بالذات نہیں، اس لیے ہر ہر چیز شونیہ یعنی اصل سے عاری ہے۔ بودھی فکر کہتی ہے کہ جوہر، روح، مادہ، سب زبان کے قائم کردہ تصورات ہیں جو چلن اور استعمالِ عام سے ایسے مان لیے گئے ہیں، مگر اصل سے عاری ہیں۔ جدلیاتِ نفی کا استعمال ہرچند کہ اپنشدوں سے چلا آتا ہے، لیکن بودھوں کا طریقِ فکر اپنشدوں سے کہیں گہرا اور کہیں بھرپور ہے اور یہ برہمن واد یعنی برہمنیت، برہمہ، آتما، پرماتما یا مایا کی قدم قدم پر نفی کرتا ہے۔[7]

شونیتا فقط سوچنے کا طور ہے، نظریہ نہیں

بودھی فکر میں جدلیات نفی مرکزی فلسفیانہ طور ہے لیکن درجہ وار نفی درنفی سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ کسی تہ نشیں حقیقت کا علم نہیں بلکہ Prajna (प्रज्ञा) ہے جو عبارت ہے تمام نظریات اور سوچنے کے تمام طریقوں کی نفی درنفی یا نفیِ تام سے۔ واضح رہے کہ شونیتا، گیان یا علم کا زمرہ یا نظریہ نہیں، یہ گیان کے تمام مروجہ اطوار یعنی زمروں یا نقطہ ہائے نظر کی نفی ہے۔ گویا prajna آگہی ہے جو کسی موضوع کلی یا مواد پر منتج نہیں ہوتی، یعنی یہ آگہی ہے اس احساس کی کہ کائنات میں کچھ بھی، یعنی کوئی بھی شئے، کوئی بھی خیال، کوئی بھی نظریہ، کوئی بھی تصور، کوئی بھی نقطۂ نظر، کوئی بھی اصول قائم بالذات نہیں۔ اور چونکہ کچھ بھی قائم بالذات نہیں، اس لیے ہر ہر شئے اور تصور شونیہ ہے یعنی اصل سے عاری، بے وجود اور اندر سے خالی ہے۔

بودھی فکر ماورائیت یا مابعدالطبیعیاتی فکر کو قریب پھٹکنے نہیں دیتی۔ یہ ہر ہر مسئلہ کو قضایا کے طور پر دیکھتی ہے اور پھر اس کی نفی درنفی (شونیتا) سے تنقیدِ محض کا سماں پیدا کرتی ہے۔ واضح رہے کہ بودھی فکر خود کوئی موقف اختیار نہیں کرتی بلکہ مدمقابل کو چیلنج کرتی ہے کہ اگر کوئی منطقی موقف ایسا ہے جو کسی حقیقت کی اصل یا جوہر کو ثابت کرسکتا ہے یا شونیتا کے رد کی تاب لاسکتا ہے تو وہ غور کرنے کے لیے تیار ہے۔ لیکن ناگارجن کی بودھی منطق میں جہاں ہر قضایا دوسرے قضایا کا رد ہے، ہر ہر موقف کی آلائش شونیتا کی جدلیاتی آگ کی زد میں آکر راکھ ہوجاتی ہے اور باقی رہ جاتا ہے فقط آگہی و آزادی کا احساس۔[8]

بودھوں کی سب سے بڑی اصطلاح نروان (निर्वाण) بھی ایک منفی اصطلاح ہے۔ اوشو کہتا ہے کہ نروان کے معنی ہیں شمع کو بجھا دینا۔ شمع یا اس کی لَو کا بجھ جانا استعارتاً عبارت ہے اندھیرے، گھُپ اندھیرے یا اتھاہ تاریکی سے۔ اتھاہ تاریکی سے زیادہ منفی اور کیا ہوسکتا ہے:

"The existence of nothing is the greatest."

بودھی فکر کے بارے میں یہ بھی واضح رہے کہ یہ رویہ ہر طرح کی انتہاؤں یا تناقضات سے بچنے کا ہے۔ ویدانت کا مقصود ہے دوئی یعنی حقیقت و مجاز کی دوئی کو مٹانا، جبکہ بودھی فکر حقیقت و مجاز ہی کو نہیں مانتی تو دوئی وغیرہ کے چکر میں بھی نہیں پڑتی۔ بودھی فکر کا منتہا ہے ذہن کو پہلے سے چلے آرہے متعینہ یا معمولہ تصورات کی جکڑ بندی سے آزاد کرنا (یعنی وہ کام جو اپنی دنیا میں غالب شعریات کرتی ہے)۔ پہلے کہا جاچکا ہے کہ ویدانت جہاں یکسر وجودیاتی (Ontological) ہے، بودھی فکر یا شونیتا علمیاتی (Epistemological) ہے،[9] لیکن بجنسہٖ یہ علم کا زمرہ نہیں، علم کا طورِ محض ہے۔ اس کا منتہا فقط ذہن انسانی پر دھار رکھنا ہے کہ وہ تناقضات کی دھند کو کاٹ کے آزادی کو پاسکے۔ یہاں ساری اہمیت متناقض مفروضات کو پارہ پارہ کرنے والی بے لاگ منطق اور تنقید محض critique par excellence خاراشگاف جدلیاتی نگاہ کی ہے۔[10] یہاں بحث ایک اور انیک، موجود و لاموجود، استقلال و عدم استقلال کی نہیں، بلکہ ایسا اندازِ نظر پیدا کرنے کی ہے جو جاری و ساری دو رخے binary تضادات کے رد در رد سے ان کا خالی پن دکھا سکے کہ سارا الجھاوا انھیں مفروضات کا پیدا کیا ہوا ہے۔ شونیتا ذہن کو موجودات کی متناقض آلائشوں سے پاک کرنے کا نام ہے تاکہ اصل اس طرح نظر آئے (انتہاؤں اور تعینات سے ہٹ کر) جیسے وہ ہے तथ्यता یعنی آزادی مطلق۔ گویا شونیتا میں اصرار اتنا کسی جانے جاسکنے والے مقصود کے علم (گیان) پر نہیں، جتنا جاننے کے علمیاتی طور یا ذہنی رویے پر ہے، یعنی ایسے ذہنی رویے پر جو ہر طرح کے تناقضات اور تعینات کو کاٹ سکتا ہو۔ بودھی فکر کی رو سے خیال کو وجودیاتی اساس دینا سب سے بڑی غلطی کا ارتکاب کرنا ہے۔ شونیتا کا کام ہی اس درشٹی (نقطۂ نظر) کو زائل کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بودھی فکر برہمہ، آتما، پرماتما، ذات، مادہ، وغیرہ کسی کو مسئلہ نہیں بناتی، وہ انکار کرتی ہے نہ اقرار۔

شونیتا اس لحاظ سے مجتہدانہ فلسفہ ہے کہ وہ تمام سابقہ فلسفیانہ نقطۂ ہائے نظر کے کلی رد در رد کی طاقت رکھتا ہے، بلکہ آئندہ بھی اگر ماورائی یا وجودیاتی اساس کی بنا پر حقیقت کے تئیں کوئی موقف اختیار کیا جائے تو شونیتا کی رو سے اُسے منہدم کیا جاسکتا ہے۔ شونیتا کا کہنا

ہے کہ جب بھی کسی وجودیاتی تجربے کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو وہ اندر سے خالی ثابت ہوتا ہے، اور یہ عمل سلسلہ در سلسلہ و لامتناہی ہے اور ایک گہرے خلا regress پر منتج ہوتا ہے۔ دراصل روزمرہ یا روٹین کو اصلیت تصور کرنے اور معمولہ زندگی کا غلام ہونے کی وجہ سے ہم حقائق کو جوں کا توں قبول کرلیتے ہیں اور گہرائی سے غور کرنے یا ان کے عقب میں جھانکنے کی زحمت نہیں کرتے۔ ورنہ شونیتا کا دروازہ کھولنے کے لیے ناگارجن کا یہ قول کافی ہے کہ ''ہر وہ شئے جو باہمدگر مماثل یا مختلف نہیں، اس کی اصل ثابت نہیں''۔ یعنی کوئی وجود بغیر صفات کے اور کوئی صفات بغیر وجود کے نہیں۔ جب ہر شئے علت و معلول کے رشتے سے جڑی ہوئی اور قائم بالغیر ہے تو پھر اصل کیا ہے؟ ناگارجن کہتا ہے کہ آگ ایندھن نہیں، یہ دونوں مماثل نہیں لیکن مختلف بھی نہیں کہ آگ کا تصور بغیر ایندھن کے اور ایندھن کا تصور بغیر جلنے کے نہیں کیا جاسکتا۔ [11] یہ جدلیاتی رو جملہ موجودات و وجودیاتی مظاہر و کوائف میں جاری و ساری ہے۔ ہر عمل منحصر ہے عامل پر اور عامل کا کوئی تصور بغیر عمل کے ممکن نہیں۔ پس اشیا جو بالذاتہٖ یا جزوی یا کلی طور پر اپنے وجود یا ماہیت کے لیے کسی دوسری شئے پر منحصر ہیں، کچھ بھی نہیں، شونیہ یعنی غیر اصل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تکوین کا کھیل اندر سے خالی ہے۔ (یاد رہے دریدا کہتا ہے کہ زبان میں معنی کا کھیل اندر سے خالی ہے)۔

شونیتا اور نراجیت

شونیتا کے بارے میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر شونیتا نفی در نفی کا فلسفہ ہے تو کیا یہ نیستی یا نراجیت (Nihilism) کا فلسفہ ہے؟ مورتی نے اس کا جواب دیتے ہوئے کہا ہے [12] کہ بیشک بودھی فکر حقیقت کے ہر معمولہ اور ہر ماورائی ممکنہ نقطۂ نظر کو رد کرتی ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ حقیقت ہی کو رد کرتی ہے۔ وہ تو صرف یہ کہتی ہے کہ حقیقت کی حقیقت یعنی اصل ثابت نہیں، اگر کوئی ثابت کرسکتا ہے تو وہ غور کرنے اور شونیتا کی کسوٹی پر اُسے کسنے کو تیار ہے۔ یہ معلوم ہے کہ بودھی فکر وجودیاتی نہیں، وہ اپنے طریق کار

اور سوچ کے اعتبار سے علمیاتی ہے، نروان ہو یا تتھاگت، وہ کسی بھی تصور کی نظریہ بندی نہیں کرتی۔ شونیتا جس کی رو سے ہر شئے شونیہ یا غیر اصل ہے، بالآخر وہ خود بھی مقصود یا اصل یا نظریہ یا عقیدہ قرار نہیں پاتی، شونیتا فقط ایک ذہنی رویہ ہے یعنی سوچنے کا ایک طور یا انداز۔

شونیتا اگر ہر طرح کے نقطہ ہائے نظر کو رد کرتی ہے تو اس سے مراد ہے کہ کوئی بھی مابعدالطبیعیاتی سسٹم منطقی طور پر ثابت نہیں ہے۔ بمل متی لال نے اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شونیتا کی منطق کسی کی تغلیط نہیں ہے۔ مخالف کی تغلیط وہ فریق کرتا ہے جس کو اپنے کسی نقطۂ نظر کو صحیح ثابت کرنا ہو۔ شونیتا ایک طرح سے بے لوث بے غرض فریق ہے جس کا کوئی vested interest نہیں۔[13] شونیتا فقط تنقید محض ہے دکھ بھری دنیا کی جو بے اصل (شونیہ) ہے اور جس میں ہر چیز قائم بالغیر یعنی dependent origination کی ہے۔ ناگارجن کہتا ہے کہ دکھ کے مسئلہ کا حل دکھ کا ناش نہیں ہے بلکہ دکھ کو دکھ سمجھنے کے طور کا ناش ہے۔ پس شونیتا وہ ذہنی طور ہے جو سوچ پر دھار رکھتا ہے، اسے ہر طرح کی نظریاتی لاگ سے پاک کرتا ہے اور آگہی و آزادی مطلق پر منتج ہوتا ہے:

طاعت میں تا رہے نہ مئے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

شونیتا بطور آزادی و آگہی

اوشو وضاحت کرتا ہے کہ بدھ کی فکر میں برہمہ یا ذات مطلق کی اصطلاح استعمال نہیں ہوتی۔ بدھ برہمہ کو ہاتھ نہیں لگاتا، وہ فقط شونیم کی بات کرتا ہے، نفیِ اعظم کی، شونیہ کے لامختتم خلا کی جو زماں و مکاں سب کو حاوی ہے، آزادیِ مطلق، کراں تا کراں، پرسکون، بے لوث، بے صدا، خاموش۔ ناگارجن کا قول ہے:

"All named things come to rest in *Shunya*."[14]

آزادیِ مطلق سے مراد ہے ہر طرح کے نظریاتی تعینات یا ہر طرح کے موقف اور

متعلقات سے آزادی۔ شونیتا بطور طریق فکر غیر متعین ہے۔ اسے متعین کرنے کی ہر کوشش کہ وہ یہ ہے، یا وہ وہ ہے، شونیتا کو محدود کرنے یا غیر اصل بنانے کی کوشش ہے۔ جب وجود و عدمِ وجود کے تعینات ہی نہ رہے تو معمولہ تصورات پر مبنی خیال آرائی بھی کالعدم ہوگئی۔ تمام تعینات، تمام موقف اور تمام نقطہ ہائے نظر کے رد در رد کو راحتِ عظیم یا آزادیِ مطلق کہا گیا ہے۔ شونیتا کا منتہا اس آزادیِ مطلق کا احساس ہے۔ لیکن بقول ناگارجن مرض کے علاج کو ایک اور مرض بنانا بھی مناسب نہیں۔ یعنی موجودات و تعینات کی دنیا اگر مرض ہے اور شونیتا اس کا علاج، تو نہیں بھولنا چاہیے کہ بودھی فکر میں تنبیہ کی گئی ہے کہ شونیتا کو ایک اور درشٹی (نظریہ) تصور نہ کیا جائے۔ آزادیِ مطلق کے احساس کے ساتھ ساتھ شونیتا خود بھی کالعدم ہو جاتی ہے۔

شونیتا آزادیِ مطلق میں کس طرح ڈھل جاتی ہے اس کا سراغ خود بدھ نے کشیپ کو دیا ہے کہ فرض کرو کوئی شخص بیمار ہے اور وَید (حکیم) نے اسے ٹھیک ہونے کے لیے جڑی بوٹی دی ہے۔ جڑی بوٹی سے مرض تو جاتا رہا لیکن اگر خود جڑی بوٹی کے باقیات بدن میں باقی رہ گئے تو وہ شخص پہلے سے بھی زیادہ بیمار ہو جائے گا۔ بدھ نے کہا ''اے کشیپ، شونیتا فقط دوا ہے متناقضات سے آزاد ہونے کی، لیکن اگر کوئی شخص دوا ہی کو سب کچھ سمجھ لے (یعنی 'درشٹی' یا مسلک یا عقیدہ یا نظریہ) تو اس کا مرض لاعلاج ہے۔''(15)

اوپر ہم دیکھ آئے ہیں کہ بودھی فکر مثبت دلائل کو راہ نہیں دیتی، اس میں معمولہ حقیقت و تصورات کے انہدام کا انداز یکسر جدلیاتی ہے۔ کیا غالب کی افتادِ ذہنی بھی حیرت انگیز طور پر اس کے مماثل نہیں۔ غور طلب ہے کہ کیا غالب کے یہاں بھی جدلیات نفی بے غرض اور بے لاگ فریق نہیں۔ یعنی کیا غالب کے یہاں بھی جدلیات نفی مقصود بالذات نہیں فقط ذریعہ یا طور ہے زبان کی ثنویت کے تعینات کو رد کرنے، یا روشِ عام کے جبر کو توڑنے، یا تناقضات کے رد در رد سے معنیاتی کشاکش کے مقناطیسی عرصہ magnetic field کو قائم کرنے، معنی کی طرفیں کھول دینے یا جہانِ معنی کے نیرنگ نظر سے ایسی چکاچوند کرنے کا جس کی کوئی تفہیم آخری تفہیم نہیں۔

یہ بھی نظر میں رہے کہ غالب کی معنیاتی تشکیل میں جدلیات نفی کے تفاعل سے اکثر وہ پیکر خیالی جن میں افتراقیت یا تقلیب یا رد در رد ہے، وہاں رد سے مراد تنسیخ نہیں، بلکہ تضادات کے تخلیقی تصادم سے بیچ کے عرصہ grey area کا خود مرتکز ہوجانا اور معنی کا میکانکی محدود تعریف کے ورا ہوجانا ہے۔ یہ کیفیت شونیتا مماثل ہے۔ شونیتا میں کلپنا (معمولہ تصورات) اودیا ہیں، یہ شونیہ، بے اصل ہیں۔ غالب کے یہاں بھی رائج خیالات، اعتقادات، نظریے، مسالک، معمولہ تصورات، سب پاؤں کی بیڑیاں ہیں۔ اصل چیز روش عام یا پیش پا افتادہ یا معمولہ و موصولہ یا فہم عامہ کے جبر سے آزادی یا اوپر اٹھ جانے کا احساس ہے جو معمولہ یا مانوس کو رد کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ طرفوں کے کھل جانے کا احساس اصلاً آگہی و آزادی کا احساس ہے۔ شونیتا کی طرح اس میں بھی کہیں کوئی جبر، کوئی ادعا، کوئی ریاضت، کوئی زہد و اتقا، کوئی طمع، کوئی خوف، کوئی لالچ، کوئی جزا و سزا، کچھ بھی نہیں، سوائے انتہاؤں کو رد کرنے، بیچ کا عرصہ اختیار کرنے اور دھیان یعنی فکر پر جدلیاتی دھار رکھنے کے، یعنی ایک رویۂ ذہنی، ایک حالت قلبی کہ رنج و راحت، نشاط و غم، دکھ سکھ، سرد و گرمِ زمانہ، عزت و ناموس، ذلت و رسوائی سب ہموار ہوجائیں اور 'گزراں' معلوم ہوں۔ بدھ کہتا ہے زندگی ایک پُل ہے اس پر سے گزر جاؤ اس پر گھر مت بناؤ۔ غالب کہتے ہیں:

اگر بدل نخلد ہر چہ در نظر گزرد
زہے روانی عمرے کہ در سفر گزرد

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو
کیجے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

مرا شمول ہر اک دل کے پیچ و تاب میں ہے
میں مدعا ہوں تپش نامۂ تمنا کا

نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے

شونیتا اور دریدا

دانش ہند اور نئی فکریات کے رشتوں پر میں اپنی تھیوری والی کتاب میں گفتگو کر چکا ہوں۔[16] پروفیسر فرتھ، سنجنی راجا، رابرٹ میگلیولا، ہیرولڈ کوورڈ اور کئی دوسروں کے خیالات اب پوری طرح سامنے آچکے ہیں (دیکھیے کتابیات باب ہذا)۔ اب اس بارے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ زبان کی افتراقیت کا نکتہ سوسیئر نے بودھوں ہی سے اخذ کیا تھا۔ رابرٹ میگلیولا نے اپنی کتاب *Derrida on the Mend* میں پورا تیسرا باب اسی بحث پر وقف کیا ہے کہ دریدا کی ردتشکیلی فکر اور ناگارجن کے شونیتا میں گہرا رشتہ ہے۔ ذیل کا اقتباس اس بارے میں چشم کشا ہے:

"Notice that even the name and concept of *Shunyata* are 'Provisional', i e., 'Crossed-out' *Shunyata*, like Derridean *differance*, should not be hypostatized and cannot be framed by ratiocination. Remark as well that *Shunyata* is the 'Middle Path'. Clearly, Nagarjuna means Middle in the sense of the

> Derridean between, tracking its 'and/or' (absolute constitution and absolute negation) between the conventional 'and/or' proposed by entitative theory. *Shunyata* is not voidness but devoidness."(17)

ہیرولڈ کوورڈ جس نے اپنی کتاب میں بھرتری ہری، آروبندو، شنکرآچاریہ، ناگارجن سب پر پورے پورے باب لکھے ہیں اور مفصل بحث کی ہے، ناگارجن کے بارے میں اقرار کرتا ہے:

> In fact Magliola finds that in his destruction of the principle of identity by reductio ad absurdum analysis Nagarjuna employs the same logical strategy and often the very same arguments as are later used by Derrida. On this point Magliola seems to be correct. Nagarjuna's *shunyata* (devoidness of being or self-existence) is as he says equivalent with Derrida's *differance*, and is the absolute negation which absolutely deconstitutes."(18)

شونیتا خود کو بھی کالعدم کر دیتی ہے

شونیتا پر یہ اعتراض برحق ہے کہ اگر تمام نظریے ناقص ہیں کیونکہ وہ اصل سے عاری ہیں (بعینہ جس طرح دریدا کہتا ہے کہ ہر متن اپنی ردتشکیل کا جواز رکھتا ہے) تو پھر خود شونیتا بھی تو شونیہ ہے اور اس کو بھی تو اصل سے عاری کہا جاسکتا ہے کیونکہ کوئی تصور ایسا نہیں ہے جو داخلی تضاد سے مبرا ہو۔ بودھی فکر اس کا یہ جواب دیتی ہے کہ شونیتا فقط تنقید ہے حقیت کے تصور و نظریوں کی، یہ خود حقیقت کا متبادل نظریہ نہیں ہے۔ ناگارجن کا قول ہے کہ ''تلوار کی دھار دوسروں کو تو کاٹ سکتی ہے خود اپنے آپ کو نہیں کاٹ سکتی۔''(19) کیا غالب بھی جہاں جہاں متناقضات کے محاورے میں بات کرتے ہیں یا جدلیاتِ نفی سے سامنے کی حقیقت کو رد یا منقلب کرتے ہیں یا معمولہ تصورات یا آثار و ظواہر کا استرداد کرتے ہیں، تو غورطلب ہے کہ کیا اپنی جانب سے وہ حقیقت کا کوئی متبادل تصور دیتے ہیں

یا نہیں دیتے؟ یا صرف رد کر کے، بے مرکز یا بے دخل کر کے، یا دوسرا رخ پیش کر کے یا سوال اٹھا کر، یا یہ دکھا کر کہ صورت حالات اندر سے خالی ہے آگے بڑھ جاتے ہیں؟ ذیل کے اشعار برائے غور پیش ہیں، دیکھیے غالب کیا کہہ رہے ہیں :

نسخۂ حمیدیہ

کاشانۂ ہستی کہ برانداختنی ہے
یاں سوختنی اور وہاں ساختنی ہے

ہے شعلۂ شمشیرِ فنا حوصلہ پرداز
اے داغِ تمنا سپر انداختنی ہے

جُز خاک بسر کردنِ بے فائدہ حاصل؟
ہرچند بہ میدانِ ہوس تاختنی ہے

اے بے ثمراں حاصلِ تکلیف دمیدن
گردن بہ تماشاے گُل افراختنی ہے

ہے سادگیِ ذہن تمناے تماشا
جاے کہ اسد رنگِ چمن باختنی ہے

دیوان متداول

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے

شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے
نگہِ چشمِ سُرمہ سا کیا ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

شونیتا، خاموشی اور زبان

بودھی فکر اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر کا ایک اہم نقطۂ اتصال یہ ہے کہ یہ زبان کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں کہ زبان ایک تشکیل محض ہے جو رواج عام (routine) یا عامیانہ پن کا شکار ہے اور فقط ایک حد تک ہی جاسکتی ہے، زبان ثنویت میں قید ہے اور آزادی مطلق کو نہیں پاسکتی، یا حقیقت کی کنہ کو بیان نہیں کرسکتی۔ زبان شفاف میڈیم نہیں یہ حقیقت کو آلودہ کرتی ہے یعنی اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے، مراد ہے موضوعیت یا ثنویت کے رنگ میں جو یکسر آلودگی اور تعین ہے۔ زبان اور خاموشی میں سے 'خاموشی' افضل ہے۔[20]

شونیتا کی رو سے خاموشی، ایک حرکیاتی قوت ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رہسیہ (रहस्य) یا بھید یا انسانی مقدر کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے شونیہ یعنی 'خاموشی' سے بہتر پیرایہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی شبد (کلام) خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ سنگیت میں پہلا سُر 'سا' خاموشی کے مماثل قرار دیا جاتا ہے جو خاموشی کی اتھاہ گہرائیوں سے آتا ہے اور 'ان حد' کی ناد سمجھا جاتا ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے، لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے (مستم زنوائے کہ نہ از تار برآمد)۔ یوگی رشی صوفی سنت اولیا اپنے ذہنوں کو صوت کے پردے میں نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھوٹتی ہے اور لامحدود مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔

ان اشعار کے مضمرات سے سرسری گزر جانا خود پر ظلم کرنا ہے:

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

بسانِ سبزہ رگِ خواب ہے زباں ایجاد
کرے ہے خامشی احوالِ بیخوداں پیدا

ازخود گزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے
موجِ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے
بہار شوخ و چمن تنگ و رنگِ گل دلچسپ
نسیم باغ سے پا در حنا نکلتی ہے

ہوں ہیولاے دوعالم صورتِ تقریر اسد
فکر نے سونپی خموشی کی گریبانی مجھے

گر خامُشی سے فائدہ اخفاے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

نشوونما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

خدایا چشم تا دل درد ہے افسونِ آگاہی
نگہ حیرت سوادِ خوابِ بے تعبیر بہتر ہے

بودھی فکر کی رو سے زبان، چلن اور رواج کی قائم کردہ علامتوں کا ایسا نظام ہے جس کا کوئی حوالہ اس کے چلن اور رواج سے باہر کسی شئے یا حقیقت میں نہیں ہے۔ ہر لفظ یا تصور کے معنی ایک دوسرا لفظ یا تصور ہے یعنی زبان میں زبان سے باہر جایا نہیں جاسکتا۔ یہی بات سوسیئر کہتا ہے۔ ویدانت شبد (کلام) کی روحانی طاقت پر زور دیتا ہے۔ ویدانت میں اگرچہ شبد کا کوئی لازمی رشتہ بالذات برہمہ (ذات مطلقہ) سے نہیں لیکن استعاراتی اور علامتی طور پر اس سے مراد برہمہ ہی ہے۔ برہمہ کو اپنشد واک वाक् (کلام) ہی کے ذریعے پیش کرتے ہیں، یہاں تک کہ واک اور برہمہ ایک ہوجاتے ہیں۔ مشہور قول ہے 'شبدہ برہمہٗ' (शब्द : ब्रह्म) یعنی شبد (کلام) ہی برہمہ ہے۔ لیکن بودھی موقف اس سے بالکل الگ ہے۔ بودھی فکر 'واک' یعنی زبان کو فقط اصطلاح بھر ہی سمجھتی ہے اور شونیتا کا پہلا کام ہی زبان کے تعینات اور ثنویت کو کالعدم کرنا ہے۔ ناگارجن کے بقول زبان ثنویت اور قطبینیت کا شکار ہے، یہ دوشاخے Binary تضاد ہی سے قائم ہوتی ہے۔ بودھی فکر کی رو سے یہ تضاد ہی غیر اصل کی جڑ ہے۔ بودھی فکر اسی لیے ہر تضاد کو تحلیل کرنے اور زبان کی

حدود سے آگے جانے پر اصرار کرتی ہے۔ شونیتا زبان کی عامیانہ حدود کو توڑنے، زبان کی قائم کردہ نام نہاد انتہاؤں کو تحلیل کرنے نیز زبان کی موضوعیت اور ثنویت سے آگے جانے کا فلسفہ ہے۔ حیران کن ہے کہ یہی کیفیت غالب کی تخلیقی افتاد میں بھی کارگر ہے۔ کیا وجہ ہے کہ غالب کئی بار زبان کی آخری سرحد پر ملتے ہیں جہاں زبان اور خاموشی آنکھ مچولی کھیلتے ہیں۔ ان کے یہاں زبان کی حدود کو توڑنے یا زبان کے روایتی معمولہ کردار کو رد کرنے یا اس سے آگے جانے کی جو تشویق یا تڑپ ہے، مینائے معنی کے گداز ہونے یا آبگینہ کے تندیِ صہبا سے پگھلنے کا جو اضطراب ہے، اس باطنی درد و کرب کا اشارہ وہ بار بار کیوں کرتے ہیں یا یہ کس لاشعوری احساس و افتاد کا زائیدہ ہے؟

دیکھا جائے تو ناگارجن ہوں یا شنکراچاریہ، ہائیڈیگر، بیدل یا غالب، سب حقیقت کی کُنہ کو سمجھنے کے متلاشی ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان میں بیدل و غالب شنکراچاریہ یا ہائیڈیگر کی بہ نسبت ناگارجن کے زیادہ قریب ہیں۔ شنکراچاریہ अद्वितीय (غیر ثنویت / وحدانیت) کا مبلغ ہے اس کا مدعا ذات مطلقہ یا شعورِ کُلی کا عرفان ہے۔ برہمہ شعورِ کُلی ہے اور واک برہمہ ہے۔ غالب کا مسئلہ اتنا ذاتِ مطلقہ کا عرفان نہیں جتنا انسان کی ارضیت اور آزادی اور بے لوث آگہی کا عرفان ہے جو نوعیت کے اعتبار سے گیان دھیان سے مختلف سہی لیکن کم نہیں۔ ہائیڈیگر زبان کے دامِ آگہی سے آگے جانے کا خواہش مند ضرور ہے لیکن Language is Being تک ہی جاسکتا ہے۔ جبکہ ناگارجن زبان کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ تعقل اور تناقض سے قائم ہوتی ہے۔ اور اصل سے عاری ہے۔ اس کے رد در رد سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ شونیتا ہے۔ لمحۂ فکریہ ہے کہ کیا غالب بھی زبان کے موضوعی تناقضات، ہر دی ہوئی حقیقت اور ہر دیے ہوئے نظریے سے آگے جانا نہیں چاہتے یا معنی کے نیرنگ نظر کا کھیل نہیں کھیلتے، یعنی کیا ہستی و نیستی، گناہ و ثواب، وجود و غیر وجود، مجاز و حقیقت، جنت و جہنم، دیر و حرم، رنج و غم، نشاط و الم، سب کے سب زبان کے زائیدہ نہیں یا گمان بھر یا فقط زبان بھر نہیں۔ کیا غالب کے اندرون میں جودت کی جو آگ بھری ہوئی تھی اس کو دوبارہ دیکھنے، غالب کے متن کو ازسرِ نو پڑھنے، یا سابقہ تعینات سے ہٹ کر

نئی قرأت کی راہ کھولنے اور نئے سرے سے جملہ امور پر غور کرنے کی ضرورت نہیں؟

پیشتر اس کے کہ اگلے باب سے سبک ہندی کی شعریات اور اس کی ہندستانی جڑوں کی گفتگو کا آغاز کیا جائے، مناسب ہوگا کہ 'زین اور خاموشی کی زبان'، نیز 'بھگتی کی متصوفانہ روایت میں کبیر اور خاموشی کی زبان' پر مختصر ہی سہی ایک نظر ڈال لی جائے۔

زین اور خاموشی کی زبان

زین (Zen) 'دھیان' سے ہے۔ یہ بدھ مت کی وہ شاخ ہے جس کا چلن مشرقِ بعید بالخصوص جاپان میں ہوا۔ شونیتا اگر جدلیات نفی یا منفی منطقیت کی انتہائی شکل ہے، تو زین سرے سے منطقیت ہی کو رد کرتی ہے اور لاشعورِ محض پر قائم ہے۔ کارل ینگ نے زین بدھ ازم کے بنیادی متون پر محاکمہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زین میں ہر چیز ایک ایسے غیاب، ایسی تاریکی سے آتی ہے جس کی کوئی منطقی توجیہہ ممکن نہیں ہے۔[21] زین میں کہا جاتا ہے کہ زبان یا لفظوں کے ذریعے کچھ بھی بتایا یا سمجھایا نہیں جاسکتا۔ زین تربیت گاہ میں استاد کہتا ہے یہاں کچھ بھی نہیں جو بتایا جاسکے، کوئی گیان دھیان، عرفان کچھ بھی نہیں جس کی وضاحت کی جائے۔ اعلیٰ ترین علم یعنی 'بدھی' ہر منطقیت کے ورا ہے۔ منطقیت اصل کو میلا کردیتی ہے، یا معنی پر آلودگی کی تہ چڑھا دیتی ہے۔ اگر کچھ جاننے یا حاصل کرنے کی خواہش ہے تو ازخود حاصل کرو، روشنی یا معنی تک ازخود پہنچنا افضل ہے۔[22] زین کسی طرح کا کوئی تصور یا کوئی علم، کوئی نظریہ، یا صوت وصدا، حرف وندا، ذہن وشعور و لاشعور کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ نروان بھی نہیں۔ سب تعینات سے ورا ہونا، بے لوث ہونا ہی آزادی کامل یا زین ہے۔[23] ایک مشہور زین گاتھا جو'شان ہو' (469-497 بعد مسیح) سے منسوب ہے یوں ہے:

Empty-handed I go, and behold the spade is
in my hands;
I walk on foot, and yet on the back of an ox
I am riding;

When I pass over the bridge,
Lo, the water floweth not, but the bridge doth
flow.(24)

ازروئے منطقیت الف کا الف ہونا اصول مطلق ہے۔ الف، غیر الف، یا الف، ب نہیں ہوسکتا۔ یہ اٹل ہے۔ منطقیت اصولِ عامہ کا جبر ہے جو آزادی اور تخلیقیت کی نفی ہے۔ تالی دو ہاتھ سے بجائی جاتی ہے۔ زین ایک ہاتھ کی تالی کی صدا ہے۔ یہاں بارش ہوسکتی ہے پانی کی بوند گرے بغیر، یہاں سمندر میں صحرا کا سکوت یا سکوتِ دشت میں سمندر کی موجوں کی آواز سنائی دے سکتی ہے۔(25) زین کسی قسم کا ایجنڈا دینے کے خلاف ہے، کوئی درس کوئی ہدایت نامہ، کوئی حکم نامہ کچھ بھی نہیں:

"Follow your own path without recourse to given agenda. Given agenda is like asking a friend, 'what is that?' While pointing at moon, and receiving the reply, 'that is your finger'."(26)

ازروئے زین منطقیت ایک نوع کی قید ہے؛ اور آزادی کے احساس کے لیے منطقیت سے رہائی پانا ضروری ہے۔ فہمِ عامہ ایک اعتبار سے منطقیت کا جبر ہے، اور منطقیت تخلیقیت کی ضد ہے۔ فہمِ عامہ نرس، اکہری، بے تہ اور معنی سے عاری ہے، جبکہ زین بجنسہٖ تخلیقیت ہے، یعنی ہر نوع کے جبر سے آزادی، فہمِ عامہ کے جبر سے آزادی، منطقیت کے جبر سے آزادی۔ یہ معنیٔ غریب و نادر و نایاب کی دنیا کی چیز ہے، اس کو محسوس کیا جاسکتا ہے سمجھایا یا بتایا نہیں جاسکتا۔

کبیر اور خاموشی کی زبان

صوفی سنت اولیا صدیوں سے خاموشی کی زبان کو استعمال کرتے آئے ہیں جو اندر کی واردات یا کسی ایسی سچائی کو بیان کرسکے جس کو سامنے کی زبان یعنی عام زبان بیان نہیں کرسکتی۔ ہندوستان میں بھگتی چھٹی ساتویں صدی عیسوی میں تمل ناڈ کے ادیار اور الوار شاعروں میں شروع ہوئی، کرناٹک میں دسویں صدی میں اور مہاراشٹر میں بارھویں صدی میں اس کو فروغ حاصل ہوا، حتیٰ کہ چودھویں پندرھویں اور سولہویں صدی تک سارے شمالی

ہندوستان کی بولیوں ٹھولیوں اور علاقائی زبانوں کی لوک شاعری میں یہ آگ کی طرح پھیل گئی۔ متصوفانہ وجودی خیالات سے اس کو مزید تقویت ملی۔ اس کے عوامی شاعروں میں کبیر، بابا فرید، بلھے شاہ، شاہ حسین، نانک، وارث شاہ، شاہ لطیف بھٹ اور تکا رام کو جو شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی، وہ اچھے اچھوں کو نصیب نہ ہوئی ہوگی۔ ان کے علاوہ بھی بہت سے چھوٹے بڑے عوامی شاعر تھے جن کا کلام گھر گھر پہنچا اور لوگوں کی زبان پر چڑھ گیا۔ اس زمانے کا شاید ہی کوئی شخص ہوگا جو صوفیوں سنتوں بھگتوں کی شاعری سے متاثر نہ ہوا ہو۔ بارہویں تیرہویں صدی سے سبک ہندی کی فارسی شاعری جن مقامی عوامی بولیوں سے سیراب ہوئی ہوگی ان میں برج، کھڑی، اودھی، راجستھانی، بھوجپوری، میتھلی، مگدھی، سرائیکی پنجابی وغیرہ خاص رہی ہوں گی۔ ان بولیوں کے شاعروں بالخصوص کبیر میں وجودی تصوف اور نرگن بھگتی کے اثرات کا عجیب وغریب اختلاط و ارتباط ملتا ہے، اور یہ جوہر گھل مل کر ایک ہوگیا ہے۔

عامیانہ کے زنگ کو صیقل کرنے اور ان دیکھے، ان چھوئے، بے لوث داخلی تجربے کے احساس کے لیے جدلیات نفی کے نوع بہ نوع پیرایے زمانۂ قدیم سے سنسکرت ادبیات اور پراکرتی مقامی بولیوں میں مستعمل چلے آتے تھے، اور ہندستانی روایت کا حصہ تھے۔ معمائی زبان اور پہیلیوں کا استعمال بھی اسی قبیل سے تھا۔ اس کے اولین نقوش ویدوں، اپنشدوں، پرانوں اور مہابھارت سے ملنا شروع ہوجاتے ہیں۔ مہابھارت میں خانہ بدوشی کے زمانے میں پیاس کی شدت سے بیتاب پانڈو بھائیوں سے تالاب کے کنارے ایک غیبی طاقت معمائی زبان میں سوال کرتی ہے اور ایک کے بعد ایک سب مردہ پائے جاتے ہیں حتیٰ کہ بڑا بھائی اپنی فہم و دانش سے غیبی طاقت کے سوالوں کا جواب دے کر سب بھائیوں کو زندہ کرتا ہے اور سب کی پیاس بجھاتا ہے۔ کئی روایتوں میں اس نوع کی مثالیں ملتی ہیں۔ پرانوں اور عوامی لوک کتھاؤں بالخصوص بکرم بیتال قسم کی قصہ کہانیوں میں یہ تانے بانے بہت پائے جاتے ہیں۔ امیر خسرو کے یہاں بھی عوامی شاعری کی جو شکلیں بالخصوص چیستان، پہیلیاں، کہہ مکرنیاں، دو سخنے، انمل، بے جوڑ وغیرہ عوامی وضعیں ملتی ہیں،

ان کا گہرا تعلق انھیں قدیمی زمینی روایات سے ہو سکتا ہے۔

امیر خسرو کا زمانہ کبیر اور کبیر کے بعد کے سنت صوفیوں سے لگ بھگ ایک دو صدی پہلے کا ہے۔ کبیر کے یہاں ایک خاص شعری وضع 'الٹ وانسیوں' کے نام سے رائج رہی ہے جس کو کبیر کے ماہرین upside-down language کہہ کر نشان زد کرتے ہیں، یعنی ایسی زبان جس میں اشیا یا پیکر جدلیاتی طور پر الٹ جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں shock effect یعنی صدماتی اثر پیدا کرنے یا ان دیکھے تجربے یا معنی غریب میں شریک کرنے کے لیے عام زبان کو پلٹ کر اس کو استعمال کیا جاتا ہے، یا شاعر اضطراری طور پر یکسر نیا سگنیفائر یا نیا محاورہ یا نئی زبان خلق کرتا ہے تاکہ باطنی انوکھی واردات کی ترسیل کر سکے۔ عام زبان سے ہٹی ہوئی زبان یا الٹے پیکروں یا بے جوڑ باتوں کی اس زبان کو کبیر کے ماہرین نے twilight language بھی کہا ہے۔(27) اندھیرے اجالے کی زبان، معکوس زبان، topsy-turvy language الٹی زبان یا غیرِ زبان یا معمائی زبان ایک ہی مسئلے کی مختلف جہتیں ہیں، یا عوامی شاعری میں خاموشی کی بے صدا زبان کی مختلف شکلیں ہیں۔ سبک ہندی کی انتہائی بالیدہ و ترقی یافتہ شعریات میں دقیقہ سنجی و پیچیدہ بیانی کے لیے ان وضعوں نے کھاد کا کام نہ دیا ہو اس سے انکار مشکل ہے۔ دیکھا جائے تو کبت، سورٹھوں، ساکھیوں اور دوہوں کی مختصر وضعیں غزل کے دو مصرعوں سے زیادہ دور نہیں ہیں۔ برصغیر کی مختلف علاقائی زبانوں میں غزل کی ہمہ گیر بین لسانی قبولیت اور یہاں کی دھرتی کی گہرائیوں میں غزل کی جڑوں کے دور دور تک پیوست ہو جانے میں دو مصرعی مقامی مختصر وضعوں کا خاموش ہاتھ نہ ہو ایسا سوچا بھی نہیں جا سکتا۔ غور طلب ہے کہ خبر و مبتدا یا دعویٰ و دلیل میں ڈھل کر ان معمائی وضعوں کی فضا نے قولِ محال کی جدلیاتی معنی یابی کی راہ ہموار کرنے میں معمل کا کام نہ کیا ہو یہ ممکن ہی نہیں۔ کبیر اور بیدل میں زمین آسمان کا فرق ہے، وہی فرق جو گاؤں دیہات کی بولی ٹھولی اور شائستہ و شستہ فارسی میں ہے، لیکن شعری روایتوں میں انسانیت پروری، ماورائیت اور منتہا و مقصود ایک ہے، نیز کسی ان دیکھے، ان چھوئے، نامعلوم معنی کو پانے کی طلب، تڑپ اور تمنا ایک ہے۔ زبان سے غیرِ زبان کو

خلق کرنے اور عام زبان سے ورا جانے کی غالب کی تمنا اور تڑپ بھی اسی نوع کی ہے لیکن ماورائیت غالب کے یہاں ارضیت میں ڈھل جاتی ہے، ایک ایسی ارضیت میں جو کسی ماورائیت سے کم نہیں۔ مگر کیفیت اور مزاج الگ الگ ہے، شعری ابداع کا جدلیاتی طور، معنی یابی اور سامنے کی زبان سے ورا جانے کا نو بہ نو اضطراب البتہ اُسی نوع کا ہے۔ کبیر کے چودھویں صدی کے بعض مستند اور نمائندہ مجموعوں میں سے مثالاً کچھ پدوں اور ساکھیوں کو یہاں نقل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، ان میں sophistication کی تلاش کرنا عبث ہوگا، البتہ گاؤں دیہات کے لہجے کا کوراپن اور مٹی کی سوندھی بو باس کو محسوس کیا جاسکتا ہے:

अवधू ऐसा ग्यांन बिचारी।
तातैं भई पुरिख तैं नारी ।। टेक।।

नां हूं परनीं ना हूं क्वांरी पूत जनमांवनहारी।
कारे मूंड़ कौ न छांड़्यौ अजहूं अकन कुंवारी।।
बांह्यन कै घरि बांह्यनि होती जोगी कै घरि चेली।
कलमां पढ़ि पढ़ि भई तुरकिनीं कलि महिं फिरौं अकेली।।
पीहर जांउं न रहूं सासुरै पुरखहिं संग न लाऊं।
कहै कबीर मैं जुग जुग जीऊं अंगहिं अंग न छुवाऊं।।(28)

(گیانی کوئی سوچ بتائے
کیسے بنی میں پُرش سے ناری

نہ میں بیوی نہ میں کنواری، نہ میں گربھ وتی کہلاتی
پھر بھی ہوں میں جنتی بچے، میں ہوں بچوں والی
ایک جوان میں کنوارا نہ چھوڑا
میں کنواری کی کنواری
بامن کے گھر بامنی ہوتی جوگی کے گھر چیلی
کلمہ پڑھ پڑھ بنی تُرکنی پھر بھی چلوں اکیلی
نہ پیہر کو جاتی ہوں میں نہ سسرالوں والی
مرد کو ہاتھ لگانے نہ دوں

کہے کبیر میں جگ جگ جیوں
میں نہ انگ چھواتی)

☆

एक अचंभौ देखा रे भाई।
ठाढ़ा सिंघ चरावै गाई ।। टेक।।

पहिलै पूत पिछै भई माई। चेला कै गुर लागै पाई।।
जल की मछरी तरवरि ब्याई। कूता कौं लै गई बिलाई।।
बैलहिं डारि गोंनि घरि आई। घोरै चढ़ि भैंस चरावन जाई।।
तलि करि पत्ता उपरि करि मूल। बहुत भाँति जड़ लागे फूल।।
कहै कबीर या पद कौं बूझै। ताकौं तीनिउं त्रिभुवन सूझै।।(29)

(ایک اچنبھا دیکھا رے بھائی
شیر کھڑا گائیں چروائے

پہلے پوت پیدا ہوا ہے بعد میں ماں
گرو الٹا چیلے کے پیر چھو رہا ہے
مچھلیاں پیڑوں پر بیٹھی ہیں، بلی کتے کو دبوچے لیے جا رہی ہے
بوری بیل گاڑی کو ڈھو رہی ہے
بھینس گھوڑے پر چڑھی چرنے جا رہی ہے
عجب منظر ہے پیڑوں کا سر نیچے، جڑیں اوپر کو ہیں
اور جڑوں میں رنگ رنگ کے پھول کھل رہے ہیں
کبیر کہیں اس رمز کو بوجھو تینوں عالم کی یہ کنجی ہے)

☆

आऊंगा न जाऊंगा, मरूंगा न जीऊंगा।
गुरु के सबद मैं रमि रमि रहूंगा ।। टेक।।

आप कटोरा आपैं थारी। आपैं पुरिखा आपैं नारी।।
आप सदाफल आपैं नींबू। आपैं मुसलमांन आपैं हिंदू।।

आपैं मछ कछ आपैं जाल। आपैं झींवर आपैं काल।।
कहै कबीर हम नांहीं रे नांहीं। नां हम जीवत न मुयेले मांहीं।।(30)

(آؤں گا نہ جاؤں گا
مروں گا نہ جیوں گا
گرو کے شبد رمی رمی رہوں گا

آپ ہی کٹورا آپ ہی تھالی
آپ ہی پُرش آپ ہی ناری
آپ ہی سدا پھل آپ ہی نیبو
آپ ہی مسلمان آپ ہی ہندو
آپ ہی مچھلی آپ ہی جال
آپ ہی مچھیرا آپ ہی کال
کہے کبیر ہم نہیں ہیں ناہیں
نہ جیوت نہ مرے سمان)

☆

बोलनां का कहिए रे भाई।
बोलत बोलत तत नसाई ।। टेक।।

बोलत बोलत बढ़ै बिकारा। बिनु बोलें क्या करहि बिचारा।।
संत मिलहिं कछु सुनिऔ कहिऔ। मिलहिं असंत मस्टि करि रहिऔ।।
ग्यांनीं सौं बोलें उपकारी। मूरिख सौं बोलें झखमारी।।
कहै कबीर आघा घट बोलै। भरा होइ तौ कबहुं न बोलै।।(31)

(زبان کا کیا کہیں رے بھائی
بولتے بولتے مت گنوائی
بن بولے بھی چارا نہیں
بولے بنا بھی گزارا نہیں
گیانی بولے کرے اُپکارا (بھلا)

مورکھ بولے سدا جھک مارا
کہے کبیر آدھا گھٹ (کم ظرف) بولے
بھرا رہے تو خامشی بولے)

☆

نا میں دھرمی نا نہہ ادھرمی نا میں جتی نہ کامی ہو
نا میں کہتا نا میں سنتا نا میں سیوک سوامی ہو
نا میں بندھا نا میں مکتا نا نر بندھ سربنگی ہو
نا کاہو سے نیارا ہو نا کاہو کا سنگی ہو
نا ہم نرک لوک کو جاتے نا ہم سرگ سدھارے ہو
سب ہی کرم ہمارا کیا ہم کرمن تے نیارے ہو
یہ مت کوئی برلا بوجھے جو ست گورو ہو بیٹھے ہو
مت کبیر کا ہو کو تھاپے مت کا ہو کو میٹے ہو(32)

(نہ میں دھرم والا ہوں نہ ادھرمی نہ پرہیزگار ہوں نہ ہوس کا مارا
نہ میں کہتا ہوں نہ سنتا ہوں نہ مالک ہوں نہ خدمت گار
نہ میں بندھا ہوں نہ آزاد نہ مکمل رہائی یافتہ
میں نہ کسی سے علاحدہ ہوں نہ کسی کے ساتھ ہوں
نہ ہم نرک جاتے ہیں نہ سورگ کو جاتے ہیں
سب کرم ہمارے کیے ہوئے ہیں پھر بھی ہم سب سے نیارے ہیں
یہ بات کوئی خاص ہی سمجھ سکتا ہے جو سچا صاحب نظر ہو
کبیر نہ تو کسی مت کو تھاپتا ہے، نہ ہی کسی مت کو میٹتا ہے)

حواشی

1 بمل متی لال، ص 54
2 Billington، ص 56
3 Stcherbatsky, BB 26، نیز ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص 364
4 دیکھو Platts، ص 737
5 Billington، ص 57، نیز بمل متی لال، ص 56
6 بمل متی لال، ص 56
7 مورتی، ص 11-9
8 ایضاً، ص 14-11
9 ایضاً، ص 10
10 بمل متی لال، ص 60
11 مورتی، ص 15
12 ایضاً، ص 22
13 بمل متی لال،، ص 59
14 Sprung، ص 6
15 بمل متی لال، ص 62
16 ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص 386-337
17 Robert Magliola، ص 116
18 Harold Coward، ص 126
19 بمل متی لال، ص 60
20 مورتی، ص 21
21 سوزوکی، 1964، ص 49 ,21
22 ایضاً، ص 49
23 ایضاً، ص 51-50

24 ایضاً، ص 58

25 ایضاً، ص 91-59

26 Billington, p. 75

27 دیکھیے، وینڈی ڈونی گر، دیباچہ Songs of Kabir, xiv-xx، دہلی 2011

28 کبیر گرنتھاولی، مرتبہ پارس ناتھ تیواری (160)، الٰہ آباد، 1961

29 ایضاً، (116)

30 کبیر گرنتھاولی، مرتبہ ماتا پرساد گپت، (8.7) الٰہ آباد 1969

31 کبیر گرنتھاولی، مرتبہ پارس ناتھ تیواری (161)، الٰہ آباد، 1961

32 کبیر وچناولی، ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ
نیز دیکھو گوپی چند نارنگ، ''زبان کے ساتھ کبیر کا جادوئی برتاؤ''،
جدیدیت کے بعد، دہلی 2005، ص 223

کتابیات

1. Billington, Ray, *Understanding Eastern Philosophy* (London / New York 1998), Pp. 51-60.
2. Coward, Harold, *Derrida and Indian Philosophy* (New York 1990), Chapter on "Derrida and Nagarjuna", Pp. 125-146.
3 Kabir : Rabindranath Tagore, *One Hundred Poems of Kabir* (Macmillan, London 1915).
4. Kabir : *Songs of Kabir*, Translated by Mehrotra, Arvind Krishna. Preface by Wendy Doniger. (Black Kite/ Permanent Black, (Delhi 2011).
5. Magliola, Robert, *Derrida on the Mend* (Purdue, Indiana, 1984).
6. Matilal, Bimal Krishna, "A Critique of the Madhyamika Position", in M. Sprung, 1973, op. cit., Pp. 54-63.
7. Murti, T.R.V., "Samvrti and Paramartha in Madhyamika and Advaita Vedanta", in M. Sprung, 1973, op. cit., Pp. 9-26.
8. Raja, K. Kunjunni, *Indian Theories of Meaning* (The Adyar Library and Research centre, Adyar, Madras 1963).
9. Ramanan, K. Venkata, *Nagarjuna's Philosophy* (Varanasi 1971).
10. Sells, Michael A., *Mystical Languages of Unsaying* (Chicago / London 1994).
11. Sprung, Mervyn, Ed., *The Problem of Two Truths in Buddhism and Vedanta* (Boston 1973).
12. Stcherbatsky, Th., *Buddhist Logic*, Vol. I & II (Bibliotheca Buddhica 26, Leningrad 1930).
13. Suzuki, D.T., *Essays in Zen Buddhism* (New York 1964).
14. Suzuki, D.T., *Zen Buddhism*. (Foreword by C.G. Jung), Ed. by William Barrett (New York 1958).
15. Walker, Benjamin, *Hindu World*, Vol. I & II (London 1968).
16. कबीर ग्रन्थावली, सम. पारस नाथ तिवारी (इलाहाबाद 1961).
17. कबीर ग्रन्थावली, सम. माता प्रसाद गुप्त (इलाहाबाद 1969).
18. कबीर वचनावली, सम. अयोध्या सिंह उपाध्याय हरी अवध (नागरी प्रचारनी सभा, काशी सम्त 2003).

○

باب پنجم

سبکِ ہندی کی روایت اور زیرِ زمین تخلیقی جڑیں

''اس موقع پر ایک عجیب نکتہ خیال دلانے کے قابل ہے، یعنی یہ کہ فارسی شاعری نے ہندوستان میں آ کر جو لطافت پیدا کی، ایران میں اس کو نصیب نہیں ہوئی۔ چونکہ بظاہر یہ نہایت تعجب انگیز بات ہے۔ اس لیے ہم کسی قدر تفصیل سے اس کو ذہن نشین کرنا چاہتے ہیں۔خوب غور کر کے دیکھو، ہندوستان کی آب و ہوا میں یہ خاصیت ہے کہ جو چیز یہاں باہر سے آتی ہے چند روز کے بعد اس میں ایسی موزونی اور لطافت آجاتی ہے کہ خود اس کے وطن میں نہ تھی۔ کشمیری، ترک، ایرانی ہر ایک کے حسن میں کچھ نہ کچھ ناموزونی ہوتی ہے... یہی قومیں جب ایک دو پشت ہندوستان میں رہ جاتی ہیں تو ان کا چہرہ مہرہ، ہاتھ پاؤں، ڈیل ڈول، قد و قامت، رنگ روپ ترش کر اور نکھر کر عجیب جادونما بن جاتا ہے ۔ اسی طرح اور چیزوں کو لو، ہندستانی کھانے مثلاً قورمہ، قلیہ، پلاؤ وغیرہ ایران سے آئے ہیں، لیکن ان ہی کھانوں میں ہندستانی رکابداروں نے جو مزہ اور رنگ و بو پیدا کیا، ایران کو نصیب نہیں۔ کمخواب اور مشجر ایران سے آئے تھے، لیکن بنارس کے کمخواب اور مشجر سے ان کو کیا نسبت۔ تاج گنج کی سی ایک عمارت ایران میں نہیں مل سکتی۔ بعینہٖ یہی فرق شاعری میں بھی ہے۔''

— شعرالعجم، جلد چہارم، ص 175

جب تاریخ کے اوراق پلٹتے ہیں اور تہذیبوں کے تصادم، اختلاط اور ارتباط سے نئے اکھوے پھوٹتے ہیں اور ان گنت تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں، تو کچھ تبدیلیاں آنکھوں کو دکھائی دیتی ہیں اور کچھ دکھائی نہیں دیتیں۔ ایک انقلاب وہ ہوتا ہے جسے وقائع نویس رقم کرتے

ہیں، ایک خاموش انقلاب وہ ہوتا ہے جسے زبانیں اور تہذیبیں اپنے خاموش تخلیقی عمل سے رقم کرتی ہیں۔ بادشاہتیں دیکھتے دیکھتے پلٹ جاتی ہیں اور تخت وتاج الٹ جاتے ہیں لیکن زبانوں اور تہذیبوں کی پیوندکاری میں صدیاں صرف ہوجاتی ہیں۔ بہت سی مرئی تبدیلیاں بالقصد ہوتی ہیں، مگر زبانوں اور تہذیبوں کی پیوندکاری ایک خودکار داخلی عمل سے ہوتی ہے۔ اس میں کوئی ڈیزائن، کوئی وضع قطع، کوئی گل بوٹا، کسی زور زبردستی یا ارادی شعوری عمل سے نہیں بنتا۔ تخلیقی امتزاج وارتباط کی پہلی شرط ذہن وفکر وعمل کی آزادی ہے۔ تاریخ نئے گل بوٹے ایک خودکار پراسرار داخلی عمل سے تراشتی ہے اور تخلیقی تبدیلیاں جو مقامی تہذیبی شرائط کی بنیاد پر ہوتی ہیں، ظاہری تبدیلیوں سے کہیں زیادہ گہری، کہیں زیادہ دوررس اور زمان و مکاں میں کہیں زیادہ دور تک پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔

برصغیر ہند میں فارسی زبان کی کرشمہ کاری اسی ثقافتی عمل کا حصہ تھی۔ اس زمانے میں فارسی کا اثر ونفوذ اسلامی اثرات کے ساتھ ساتھ مشرق وسطیٰ کے ایک بڑے علاقے میں پھیلا ہوا تھا۔ یہ فقط شیراز واصفہان ومشہد ہی کی زبان نہیں تھی، یہ سمرقند وبلخ و بخارا، ختن و کابل وقندھار وقونیہ اور غزنی وکاشغر کی زبان بھی تھی۔ اس کا چلن فقط ایران ہی میں نہیں تھا، توران، سیستان، افغانستان، ترکمانیہ، تاجکستان، ازبکستان، آذربیجان اور کئی دوسرے علاقے بھی اس کی زد میں تھے۔ فردوسی وسعدی وخاقانی وحافظ وخیام ونظامی وجامی اور رومی سے جو وقیع ادبی روایت وجود میں آئی تھی اس میں شاعری کے موضوعات، رسومیات اور اصول وضوابط جلیل القدر اساتذہ کے ہاتھوں بڑے پیمانے پر صدیوں کے عمل سے طے پاتے رہے تھے اور نہایت احترام کی نظروں سے دیکھے جاتے تھے۔ لیکن ہندوستان آنے کے بعد ان پر ہندوستان کا اثر نہ پڑا ہو، ایسا بھی نہیں ہے۔

اس وقت ہندوستان سیاسی طور پر انتشار کا شکار تھا۔ چندرگپت موریہ، اشوک اور کنشک جیسے بادشاہوں کا سنہرا زمانہ گزر چکا تھا، لیکن یہ ملک ہزاروں برس سے چلی آرہی ایک نہایت قدیم تہذیب کا گہوارہ تھا جس کے اپنے قابل فخر فنونِ لطیفہ تھے، وقیع تخلیقی سرمایہ تھا اور فکر وفلسفہ کے بیحد اہم قدیمی دبستان تھے، جن کی پشت پر صدیوں پرانی

روایتیں تھیں۔ ویدوں، اپنشدوں، مہابھارت، رامائنوں اور پرانوں کے سلسلے تھے، اور یہ ساری روایتیں شاعری کی روایتیں تھیں۔ ان سب کی بنیادی زبان سنسکرت تھی جو 'ہندیوروپی' کی مشرقی شاخ کے طور پر ہزاروں برس پہلے مرکزی ایشیا کے انھیں علاقوں سے ہوتی آئی تھی اور اُسی 'ہند ایرانی' کی ہمجولی رہی تھی جس نے زرتشت کا زمانہ دیکھا تھا اور ایرانی تورانی فارسی بننے سے پہلے اوستا و ژند و پاژند کی آغوش میں آنکھ کھولی تھی اور جسے غالب اپنے افراسیابی و تورانی آبا و اجداد کی زبان قرار دیتے تھے۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ یہ سارا علاقہ جس میں فارسی رائج تھی عرب اُسے 'عجم' کہہ کر پکارتے تھے۔ اسلام کی صدر مذہبی زبان اور مقدس کلام اللہ کی حامل زبان ہونے کی وجہ سے عربی کو غیر معمولی تقدس اور عظمت کا درجہ حاصل تھا، نیز شکوہ و جلال و جمال و خطابت و اصابت و فصاحت و بلاغت کے اعتبار سے بھی اس کا اپنا مقام تھا۔ اسلام کی آمد ہند کے بعد عربی کے اثرات بھی فارسی کے ساتھ ساتھ یہاں آئے بلکہ عربی کے اثرات فارسی سے بہت پہلے جنوبی ہند میں پہنچ چکے تھے۔ غور طلب ہے کہ عربی کی مذہبی و علمی روایت ہندوستان میں فتح سندھ سے قائم ہوئی تھی، فارسی کا اکھوا بہت بعد میں ہندوستان کی سرزمین میں پھوٹا اور جس طرح دیکھتے ہی دیکھتے برگ و بار لایا اور آٹھ نو سو برس سے بھی زیادہ مدت تک فارسی جس طرح سے یہاں کی زبانوں کی ہمجولی اور گویا یہاں کی اپنی ادبی، شعری اور تخلیقی زبان بن گئی، اس کی کوئی نظیر اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں ملتی۔ ہندوستان کے فارسی ادب میں مسعود سعد سلمان و امیر خسرو سے لے کر فیضی و عرفی و نظیری و ظہوری تک اور طالب و کلیم و غنی و ناصر علی سے لے کر بیدل و غالب و اقبال تک تخلیقی کارناموں کی ایک کہکشاں جگمگا رہی ہے، ایسا تخلیقی سابقہ عہد وسطی میں کسی دوسری بیرونی زبان کے ساتھ نہیں ہوا تھا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ عربی کے اثرات نہیں پڑے، لیکن ان کی نوعیت دوسری ہے۔ اس کی ایک وجہ تو وہی ثقافتوں کے درمیان پراسرار لاشعوری خاموش عمل ہے جس کی طرف اوپر ہم اشارہ کر آئے ہیں، جس کی رو سے عربی زبان کے اجزا و عناصر بڑی حد تک فارسی نے ہندوستان میں آنے سے پہلے ہی جذب کر لیے تھے اور ہندستانی تخلیقی پیوندکاری میں یہ

اثرات اتنے براہ راست نہیں جتنے بالواسطہ فارسی کے ذریعے ثقافتی طور پر عمل آرا ہوئے۔

لیکن فارسی کا پودا تو ہندوستان کی سرزمین پر ایسا پھلا پھولا کہ گویا یہ قلم یہیں کی تھی۔ عہدِ وسطیٰ کے ہندوستان کی تخلیقی فضا کو فارسی خوب راس آئی۔ یہ بالکل ایسا تھا جیسے صدیوں کے بعد دو بچھڑے مل جائیں۔ درباروں سرکاروں کی سرپرستی برحق، لیکن ورائے سرپرستی بھی کچھ نہ کچھ تھا۔ سرپرستی بھی وہیں کارگر ہوتی ہے جہاں تہذیبی فضا ہم آہنگ ہو۔ تہذیبی عمل خاصا پیچیدہ، لاشعوری اور بھید بھرا ہوتا ہے۔ اکثر فارسی محققین اس تہذیبی لاشعوری عمل پر خاموشی اختیار کرنے کو ترجیح دیتے ہیں، وہ بھی جو فارسی گویان ہند کے زیادہ قائل نہیں، اور وہ بھی جو اس کے انفراد و امتیاز کے اداشناس ہیں۔ تعجب ہوتا ہے کہ ان سے بھی یہ چور نہیں پکڑا گیا کہ سنسکرت ہرچند کہ اس وقت بول چال کی زبان نہیں تھی لیکن اوستا اور اانڈک یا اصطلاحاً 'ہندایرانی' اور 'ہندآریائی' اپنے آباو اجداد، دادا پردادا اور لکڑدادا کے اعتبار سے ایک ہی لسانی نسل سے تھیں اور بطور پوتوں، پڑپوتوں اور نواسوں پڑنواسوں کے اِن میں اور اُن میں آرکی ٹائپل تہذیبی خون کا وہی رشتہ تھا جو تخلیقی لاشعوری فضا کو خوب راس آتا ہے۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ یہ سابقہ جن لوگوں سے ہوا وہ فارسی دری اور پشتو بولنے والے تھے اور ان کی ادبی زبان خراسانی و ایرانی فارسی تھی لیکن صدیوں پرانی اصل وہی ایک تھی۔

اس وقت سنسکرت و انڈک مہاتما بدھ اور ان کے پیروکاروں کے بعد پراکرتوں اور پالی کے دور سے نکل کر اپ بھرنشوں کے دور میں داخل ہوچکی تھیں۔ فارسی جب ہندوستان میں آئی تو اس کا سابقہ سنسکرت کی جانشین انھیں اپ بھرنشوں بالخصوص شورسینی اپ بھرنش سے ہوا اور دونوں کی لسانی و تہذیبی پیوندکاری میں دیر نہ لگی۔ ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کا خیال ہے کہ اپ بھرنشیں جدید دور میں دیرسویر داخل ہوتیں لیکن مسلمانوں کی آمدِ ہند کے بعد اس عمل کی رفتار تیز ہوگئی اور شمالی ہندوستان کی کم و بیش سب زبانوں کی جدید معیاری شکلوں پر فارسی کا عمل دخل دیکھا جاسکتا ہے۔

غرۃ الکمال کی سند موجود ہے اور اجتماعی حافظے کی تائید بھی کہ فارسی کے سرآمد شعرائے ہند، ہندوی میں طبع آزمائی کرنے لگے تھے۔ امیرخسرو اپنے سے پہلے مسعود سعد سلمان

کے ہندوی میں شعر کہنے کا ذکر کرتے ہیں۔ (ظاہر ہے ہندی / ہندوی دونوں نام فارسی گویوں کے وضع کردہ ہیں) گویا ایک ڈیڑھ صدی کے اندر اندر شورسینی اپ بھرنش کی وہ شاخ جسے 'ہندوی' کہا گیا، عہد بہ عہد ریختہ، گجری، دکنی، اور ہندستانی وغیرہ ناموں سے منسوب ہوتے ہوتے میر و سودا و مصحفی و انشا و غالب و مومن کے زمانے تک فارسی کی انگلی پکڑے پکڑے بتدریج اردو سے اردوئے معلّٰی کے درجۂ عالی تک پہنچ گئی اور سربرآوردہ شعرا کی زبان بن گئی۔ جب زمانہ منقلب ہوا تو بقول شخصے یہی زبان ''فارسی کی فرسودہ قبا چاک کر کے مسندِ شعر پر فائز ہوگئی۔'' یہ تہذیبوں کے خاموش ارتباط و اختلاط کا عجوبہ نہیں تو اور کیا ہے کہ سبکِ ہندی کی اصطلاح جو برصغیر کی پانچ چھ سو برسوں کی شعری روایت کا احاطہ کرتی ہے، آج فارسی ادب کے ناقدین بلا کسی تردد کے اردو غزل کو اس کا جائز وارث قرار دیتے ہیں:

> "Sabk-i Hindi is as great as its criticism has been harsh. First, this poetry, especially the ghazal has certain unique qualities which continue to inspire poets of different climes and regions in India even today when Persian has been replaced by Urdu. In fact, Urdu poetry is essentially Sabk-i Hindi poetry in the garb of a different grammar and syntax. Secondly, Sabk-i Hindi gave to the Persian ghazal an unprecedented psychological (and philosophical) depth, making it a vehicle for transmitting the vibrations of the sub-conscious mind."(1)

سبکِ ہندی کی اصطلاح زیادہ پرانی نہیں۔ فارسی شاعری کے تذکروں یا آبِ حیات یا حالی کی یادگارِ غالب یا شبلی کی شعرالعجم میں اس اصطلاح کا کوئی ذکر نہیں۔ ہندوستان کی فارسی شاعری کو کم ارز قرار دینے کی روش تو شیخ علی حزیں (متوفی 1766) سے شروع ہوگئی تھی، لیکن حزیں و خان آرزو کی نزاع میں یا پھر غالب و حامیانِ قتیل کے مناقشوں میں بھی اس اصطلاح کی کوئی پرچھائیں نظر نہیں آتی۔ یہ بعد میں تاریخ نویسی اور سبک شناسی کے

زمانے میں ایران میں وضع ہوئی، لیکن احساس برتری کا ذہنی رویہ تو پہلے سے چلا آتا تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ جتنی ترقی و سربلندی فارسی شاعری نے ہندوستان میں حاصل کی اتنی اس زمانے کے ایران میں بھی اسے نصیب نہیں ہوئی۔ تاہم اہلِ زبان ہونے کے ناتے ایرانی شعرا ہندی فارسی گویوں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے۔ یہ سلسلہ کئی صدیوں تک جاری رہا۔ چنانچہ ایران میں دبستانوں کے طور پر جب 'سبک' وضع کیے جانے لگے، جیسے سبکِ خراسانی، سبکِ عراقی، تو 'سبکِ ہندی' کی اصطلاح فارسی گویانِ ہند کے لیے برتی جانے لگی۔ ظاہر ہے ایسا کسی امتیاز و احترام کی بنا پر نہیں تھا، اس میں اہلِ زبان ایرانیوں کا برتری وتفوق کا جذبہ تو شامل تھا ہی، فارسی گویانِ ہند کے تئیں علاحدگی و بے تعلقی نیز ان کی فلسفیانہ پیچیدہ بیانی، نزاکت خیالی اور دقت پسندی کے تئیں مغائرت اور کسی حد تک تحقیر وتخفیف کا جذبہ بھی شامل تھا۔ لطف کی بات یہ ہے اگرچہ فارسی شاعری کی ہندی روایت کو کم ارز قرار دینے کا آغاز ایک ایرانی نژاد شاعر شیخ علی حزیں نے کیا تھا، لیکن اس کی تائید میں خود ہندی اہلِ قلم پیش پیش نہ رہے ہوں ایسا بھی نہیں۔ ان میں آزاد بلگرامی سے امام بخش صہبائی، محمد حسین آزاد و حالی وشبلی تک سب شامل ہیں۔ البتہ سراج الدین علی خانِ آرزو نے جم کر ہندی فارسی گویان کا دفاع کیا۔ غرضیکہ اس اصطلاح کا معاملہ بہت کچھ ویسا ہی ہے جیسا مغربی تھیوری کے مباحث میں روسی ہیئت پسندی کا، Russian Formalists کی اصطلاح بھی شروع شروع میں تحقیری (derogatory) مفہوم میں استعمال کی گئی، لیکن ان کا کارنامہ ذہنی اعتبار سے اتنا وقیع اور کھرا تھا کہ وہی اصطلاح بعد میں بجائے تحقیر وتخفیف کے تعظیمی مفاہیم میں قائم ہوتی چلی گئی۔ سبکِ ہندی کا معاملہ بھی چونکہ آرکی ثقافتی جڑوں اور مقامی ذہنی افتاد ومزاج سے جڑا ہوا تھا، اور مغل شعرائے ہند کی خیال بندی، دقیقہ سنجی اور پیچیدہ بیانی فقط صنائع ومشاقی نہ ہوکر بہت کچھ اور بھی تھی، ان کا تخلیقی انفراد و امتیاز بھی وقت کے ساتھ ساتھ راسخ ہوتا چلا گیا اور جیسا کہ ہم نے پہلے اشارہ کیا ہے، آج یہ اصطلاح کم ازکم ہندوستان کے علمی حلقوں میں بطور اعتذار نہیں بلکہ کسی حد تک بطور انفراد و افتخار کے استعمال کی جانے لگی ہے۔ خاطرنشان رہے کہ نہ صرف عرفی وفیضی ونظیری وظہوری بلکہ

بیدل و غالب کی عظمت و معنویت کے بہت سے دریچے کہیں نہ کہیں 'سبکِ ہندی' کی نیم تاریک نیم روشن تجریدی گلیوں میں کھلتے ہیں۔ سبک ہندی کے شعری امتیازات پر اگرچہ اہلِ علم نے خاصی دقتِ نظری سے لکھا ہے، لیکن بہت سی لاشعوری جہات کا کھلنا ہنوز باقی ہے۔ یہ حق وہی ادا کرسکتے ہیں جن کا یہ میدان ہے۔ ہم فقط کچھ اشارے ہی کرسکتے ہیں۔ آیئے پہلے دیکھیں کہ فارسی کے دو مستند مورخین شبلی اور ڈاکٹر نبی ہادی اس بارے میں کیا کہتے ہیں:

شبلی نے شعرالعجم کی مختلف جلدوں میں جہاں جہاں فارسی گویانِ ہند بالخصوص مغل شعرا اور مغل شہنشاہوں کی داد و دہش کا تذکرہ کیا ہے، ان کا قلم فراٹے بھرتا ہے۔ وہ صاحب ذوق اور عالم بے بدل ہیں۔ لیکن فارسی چونکہ ایران سے آئی تھی اور اس کے معیار سخن بھی وضع کردہ انھیں لوگوں کے تھے، شبلی کے ذوق شعری کی تشکیل میں ان اثرات کا حاوی ہونا آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ وہ ہندی گویان کے خصائص کو نشان زد بھی کرتے ہیں اور داد بھی دیتے ہیں۔ لیکن کہیں نہ کہیں تذبذب کا شکار بھی ہوجاتے ہیں۔ بار بار تفصیل سے تجزیے کا وعدہ کرتے ہیں۔ لیکن یہ وعدہ وعدۂ فردا ہی رہتا ہے۔ بیدل اور غالب کو تو انھوں نے شعرالعجم سے باہر ہی رکھا، ناصر علی اور طالب وکلیم کے بھی وہ صرف ایک ہی رخ کو سامنے لائے۔

مغلوں کے عہد کی تصویر کھینچتے ہوئے شبلی نے لکھا ہے کہ اکبر اگرچہ پڑھا لکھا نہیں تھا، نہایت صاحب ذوق اور قدردان شعروسخن تھا۔ ملک الشعرائی کا عہدہ قائم کرکے اس پر غزالی مشہدی کو فائز کیا۔ مغلوں کی سرپرستی اور قدردانی سے ایران کے متعدد شعرا ہندوستان چلے آئے۔ ابوالفضل نے آئین اکبری میں اکبر کے زمانے کے 51 شعرا کے نام گنوائے ہیں۔[(2)] مغل بادشاہوں کی دیکھا دیکھی کئی رجواڑے، سلاطین، شہزادے، نواب اور روسا بھی شعرا کی سرپرستی میں ایک دوسرے سے بازی لے جانے کی کوشش کرتے تھے۔ دکن کا ذکر کرتے ہوئے شبلی نے لکھا ہے کہ ابراہیم عادل شاہ کی قدردانی نے گویا دکن کو ایران ثانی بنادیا تھا۔[(3)] ظہوری اسی کے دربار کا شاعر تھا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ ہندوستان کی یہی

فیاضیاں تھیں جن کی بنا پر تمام ایران ادھر کھنچا چلا آتا تھا۔ خود شعرا کی زبان سے اس کی تصدیق ہوتی ہے:

میرزا صائب

ہمچو عزمِ سفرِ ہند کہ در ہر دل ہست رقصِ سودائے تو در ہیچ سرے نیست کہ نیست

(جس طرح ہر شخص ہندوستان دیکھنے کا مشتاق رہتا ہے، اسی طرح کوئی ایسا سر
نہیں ہے جس میں تیرا سودا نہ رقص کررہا ہو)

ابوطالب کلیم

اسیر ہندم و زیں رفتن بیجا پشیمانم کجا خواہد رساندن پرفشانی مرغ بسمل را

(میں ہندوستان کی محبت کا اسیر ہوں اور بلاوجہ پریشان ہوں، مرغِ بسمل کا تڑپنا
اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے)

بہ ایراں میرود نالاں کلیم از شوقِ ہمراہاں بپائے دیگراں ہمچوں جرس طے کردہ منزل را

(کلیم نالہ وفریاد کرتے ہوئے دوستوں کے شوقِ ملاقات میں قافلوں کی بانگِ جرس
کے سہارے ایران کو سفر کررہا ہے)

ز شوقِ ہند زاں ساں چشم حسرت برقفا دارم کہ روہم گر براہ آرم نمی بینم مقابل را

(ہندوستان کے اشتیاق میں اس طرح حسرت بھری نگاہوں سے چلا جارہا ہوں
کہ سامنے کا کوئی شخص نظر بھی نہیں آرہا ہے)

علی قلی سلیم

نیست در ایراں زمیں سامانِ تحصیلِ کمال تانیامد سوے ہندوستاں حنا رنگیں نشد

(حصولِ کمال کی تکمیل کا سامان ایران میں نہیں ہے، ہندوستان آئے بغیر حنا
میں سرخی نہیں آتی)

شعرالعجم جلد سوم میں شبلی لکھتے ہیں:

ہندوستان کی قوتِ کشش اس زمانے کے ساتھ مخصوص نہیں، ہمیشہ سے اس کی قدردانی کے شہرے ایرانیوں کے لیے دامِ تسخیر تھے، خواجہ حافظ کو بادشاہ بغداد نے باربار بلایا لیکن جگہ سے نہ ہلے، شیراز ہی میں بیٹھے بیٹھے غزلیں لکھ کر بھیج دیں، لیکن دکن سے تحریک ہوئی تو جہاز میں سوار ہوکر ہرمز تک آئے۔ جامی

ایران میں تھے لیکن قصیدے ہندوستان میں بھیجتے تھے۔‘‘(4)

انھیں فیاضیوں نے صائب کو ہجرت پر مجبور کیا جو چھ سال ہندوستان میں رہا۔ مغل امرا اور رؤسا اکثر سخن فہم و قدر دان تھے۔ ان میں ابوالفتح گیلانی اور عبدالرحیم خانخاناں نے شاعروں کے لیے بیت العلما قائم کیا۔ شبلی لکھتے ہیں کہ:

’’یہ واقعہ یاد رکھنا چاہیے کہ ہندوستان میں آکر فارسی شاعری نے ایک خاص جدت اختیار کی جس کی تفصیل ہم کسی آئندہ موقع پر لکھیں گے۔ یہ جدت حکیم ابوالفتح کی تعلیم کا اثر تھا۔‘‘(5)

اس ’جدت‘ کا ذکر شبلی نے شعرالعجم کی جلد سوم، چہارم اور پنجم میں کئی جگہ چھیڑا ہے۔ لیکن اس کی تفصیل وہ آئندہ پر ٹال جاتے ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ نفسیاتی گرہ تھی کہ ان کا ذوق و مزاج ایرانی فارسی شاعری میں اس درجہ رچا بسا تھا کہ وہ فارسی گویانِ ہند کے مداح ہوتے ہوئے بھی اُن کے خصائص کو ضابطہ بند کرنے میں کترا کر نکل جاتے تھے۔ وہ مغل شاعری کی رفعتوں اور سربلندیوں کے تو قائل ہیں لیکن بشمول بیدل و ناصر علی ہندی فارسی شاعری کی صنعت گری اور خیال بندی کی تحقیر کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ملاحظہ ہو سبکِ ہندی کی تخصیص و عظمت کا یہ احساس اور ساتھ ہی تجزیہ و تفصیل کو آئندہ پر اٹھا رکھنے کا انداز:

’’اس موقع پر ایک عجیب نکتہ خیال دلانے کے قابل ہے، یعنی یہ کہ فارسی شاعری نے ہندوستان میں آکر جو لطافت پیدا کی، ایران میں اس کو نصیب نہیں ہوئی۔ چونکہ بظاہر یہ نہایت تعجب انگیز بات ہے۔ اس لیے ہم کسی قدر تفصیل سے اس کو ذہن نشین کرنا چاہتے ہیں... خوب غور کر کے دیکھو، ہندوستان کی آب و ہوا میں یہ خاصیت ہے کہ جو چیز یہاں باہر سے آتی ہے چند روز کے بعد اس میں ایسی موزونی اور لطافت آجاتی ہے کہ خود اس کے وطن میں نہ تھی۔ کشمیری، ترک، ایرانی ہر ایک کے حسن میں کچھ نہ کچھ ناموزونی ہوتی ہے... یہی قومیں جب ایک دو پشت ہندوستان میں رہ جاتی ہیں تو ان کا چہرہ مہرہ، ہاتھ پاؤں، ڈیل ڈول، قد و قامت، رنگ روپ ترش کر اور نکھر کر عجیب جادو نما بن جاتا ہے۔

اسی طرح اور چیزوں کو لو، ہندستانی کھانے مثلاً قورمہ، قلیہ، پلاؤ وغیرہ ایران سے آئے ہیں، لیکن ان ہی کھانوں میں ہندستانی رکابداروں نے جو مزہ اور رنگ و بو پیدا کیا، ایران کو نصیب نہیں۔ کمخواب اور مشجر ایران سے آئے تھے، لیکن بنارس کے کمخواب اور مشجر سے ان کو کیا نسبت۔ تاج گنج کی سی ایک عمارت ایران میں نہیں مل سکتی۔ بعینہٖ یہی فرق شاعری میں بھی ہے۔

ایران کے ان شعرا کو لو جو ایران سے ہندوستان میں آئے اور یہاں کی آب و ہوا اور خیالات سے متاثر ہوئے، ان کا کلام ان شعرائے ایران سے ملاؤ جو ایران ہی میں رہے۔ دونوں کے کلام میں صاف یہ فرق نظر آئے گا۔ عرفی، نظیری، طالب آملی، کلیم، قدسی، غزالی کے کلام میں جو لطافت، نزاکت اور باریک خیالی اور رنگیں ادائی ہے وہ شفائی اور محتشم کاشی میں کہاں پائی جاسکتی ہے۔ حالانکہ یہ دونوں اسی زمانہ کے شاعر اور شعرائے ایران کے سرتاج اور دربار شاہی کے انتخاب ہیں۔ ایرانیوں نے بھی اس بات کو تسلیم کیا کہ فغانی کے بعد، ایک طرزِ خاص پیدا ہوا، عبدالباقی رحیمی جو ایرانی ہے اس کو تازہ گوئی سے تعبیر کرتا ہے اور علانیہ تسلیم کرتا ہے کہ اس کا بانی اور رہنما حکیم ابوالفتح گیلانی تھا۔ حکیم موصوف گو ایرانی تھا لیکن اس کا نشو ونما ہندوستان میں ہوا۔ خانخاناں کی نکتہ سنجی بھی تمام شعرا نے تسلیم کی ہے۔"(6)

آگے ہم دیکھیں گے کہ خواہ سرسری ہی سہی، ہندوستان کی فارسی شاعری کی جن خصوصیات کا ذکر شبلی نے چلتے چلتے رواروی میں بھی کر دیا ہے، آگے چل کر وہی سبک ہندی کے آئندہ مباحث کی بنیاد ثابت ہوا:

"(1) 'فلسفہ': غزل میں فلسفہ کی آمیزش عرفی نے خاص طور پر کی۔ (2) 'مثالیہ': یعنی کوئی دعویٰ کرنا اور اس پر شاعرانہ دلیل پیش کرنا، اس طرز کے بانی کلیم، علی قلی سلیم، میرزا صائب اور غنی ہیں۔ یہ طرز نہایت مقبول ہوا، یہاں تک کہ شاعری کے خاتمے تک قائم رہا۔ (3) 'خیال بندی و مضمون آفرینی': یہ وصف تمام متاخرین میں ہے لیکن اس طرزِ خاص کا نمایاں کرنے والا جلال اسیر ہے جو شاہجہاں کا ہمعصر ہے، شوکت بخاری، قاسم دیوانہ وغیرہ نے اس کو زیادہ ترقی دی، اور ہمارے ہندوستان کے شعرا بیدل اور ناصر علی وغیرہ اسی گرداب کے

تیراک ہیں۔'' (7)

اس کے بعد طرزِ ادا اور اسلوبِ بیان کی جدتوں کا ذکر کیا ہے:

''(1) قدما اور متوسطین کسی خیال کو پیچیدگی سے نہیں ادا کرتے تھے، متاخرین کا یہ خاص انداز ہے کہ جو بات کہتے ہیں پیچ دے کر کہتے ہیں۔ یہ پیچیدگی زیادہ تر اس وجہ سے پیدا ہوئی ہے کہ جو خیل کئی شعروں میں ادا ہو سکتا ہے اس کو ایک شعر میں ادا کرتے ہیں، کبھی یہ پیچیدگی اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ کوئی مبالغہ یا استعارہ یا تشبیہ نہایت دوراز کار ہوتی ہے، سننے والے کا ذہن آسانی سے اس کی طرف منتقل نہیں ہوسکتا۔

(2) اس زمانے کے اکثر مضامین کی بنیاد الفاظ پر اور صنعتِ ایہام پر ہے یعنی لفظ کے لغوی معنی کو ایک حقیقی بات قرار دے کر اس پر مضمون کی بنیاد قائم کرتے ہیں۔

(3) اس دور کا امتیازی وصف استعارات کی نزاکت اور جدتِ تشبیہ ہے۔

(4) اس زمانے میں الفاظ کی نئی تراشیں اور نئی نئی ترکیبیں کثرت سے پیدا ہوئیں مثلاً پہلے میکدہ، آتشکدہ وغیرہ مستعمل تھے۔ اب نشتر کدہ، مریم کدہ وغیرہ ترکیبیں پیدا ہوئیں، یا مثلاً پہلے یک گلشن، یک چمن گل کہتے تھے، اب یک خندہ لب، یک آغوش گل، یک دیدہ نگاہ وغیرہ کہنے لگے۔ ان ترکیبوں سے اکثر جگہ مضمون کا اثر بڑھ جاتا ہے۔ اس سے زیادہ یہ کہ ایک بڑا خیال ایک چھوٹے سے لفظ سے ادا ہو جاتا ہے، مثلاً:

به دور گردیِ من از غرور می خندد
حریف سخت کمانے کہ درکمیں دارم

کہنا یہ تھا کہ میں معشوق سے محبت کرتا ہوں لیکن الگ الگ رہتا ہوں کہ تیرِ عشق کا گھائل نہ ہو جاؤں۔ لیکن معشوق میرے اس کترائے پھرنے پر ہنستا ہے کہ میری زد سے بچ کر کہاں جائے گا۔ اس خیال کے ادا کرنے کے لیے 'دورگردی' کا لفظ نہ ہوتو ایک شعر میں یہ مطلب ادا نہیں ہوسکتا۔'' (8)

لیکن اگلے ہی صفحے پر لکھتے ہیں کہ:

''شاعری میں انقلاب پیدا ہو کر جو نیا دور قائم ہوا اور جو نازک خیالیوں کا دور کہلاتا ہے، اس کا بانی فغانی ہے (متوفی 1519) فغانی کا رنگ اس قدر الگ تھا

> کہ لوگ ان کے کلام کو لغو سمجھتے ہیں جب کسی کا کوئی مہمل شعر پڑھا جاتا تھا تو کہتے تھے 'فغانیۂ ہے (تذکرۂ عرفات، اوحدی)۔''(9)

جلد پنجم میں اس ذکر کو پھر چھیڑا ہے اور بیدل و ناصر علی تک آتے آتے تحقیر کا رنگ اور گہرا ہو گیا ہے:

> ''فغانی کے سلسلہ میں رفتہ رفتہ خیال بندی، مضمون آفرینی، دقت پسندی پیدا ہوئی، اس کی ابتدا عرفی نے کی، ظہوری، جلال اسیر، طالب آملی، کلیم وغیرہ نے اس طرز کو ترقی دی، اور یہی طرز مقبول ہو کر تمام دنیائے شاعری پر چھا گیا، اور چونکہ اس طرز کی بے اعتدالی سخت مضر نتائج پیدا کرتی ہے، اس لیے ملکِ سخن ناصر علی، بیدل وغیرہ کے قبضۂ اقتدار میں آ گیا، اور اس طرح ایک عظیم الشان سلسلہ کا خاتمہ ہو گیا۔''(10)

یوں شبلی یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ سبکِ ہندی کی شاعری ہرچند کہ انقلاب آفریں تھی، ''اس انقلاب نے غزل کو نقصان پہنچایا۔'' کوئی بھی رجحان جب پیدا ہوتا ہے تو وہ بے اعتدالیوں کا شکار بھی ہوتا ہے۔ ضرورت معروضی تنقیح کی تھی جس کے اشارے شبلی کے یہاں ملتے ہیں، لیکن ایرانی روایت کی بالادستی کا بھی اپنا تفاعل تھا۔ نتیجتاً شبلی متاخرین شعرائے ہند بالخصوص ناصر علی اور بیدل کی مذمت کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ غالب کو تو انھوں نے سرے سے قابلِ اعتنا ہی نہیں سمجھا۔

ڈاکٹر نبی ہادی لکھتے ہیں کہ شاہانِ صفویہ کے زمانے میں مذہبی تشدد اور دار و گیر نے ایرانی شعرا کو ہندوستان کی طرف رجوع کرنے پر مجبور کیا۔ مغلوں کی داد و دہش اور شعر و ادب کی سرپرستی کا شہرہ عام تھا، ساتھ ہی ہندوستان میں روشن خیالی، رواداری اور صلح کُل کی فضا تھی۔ گویا ہندوستان کی حیثیت دارالامان کی سی تھی۔ اس زمانے میں فارسی شعر و ادب میں بہ نسبت ایران کے ہندوستان میں سرگرمی کہیں زیادہ تھی۔ ہرچند کہ بعض مورخین دعویٰ کرتے ہیں کہ سبکِ ہندی کی صنعت کاری کا آغاز ایران میں ہوا لیکن دقیقہ سنجی، باریک خیالی، فلسفیانہ پیچیدگی اور خیال بافی وغیرہ خصوصیات ذہنِ ہندی سے خاص نسبت رکھتی تھیں یا اصلاً یہیں کے اثرات سے پیدا ہوئی تھیں۔ اس لیے ان کو فروغ ہندوستان ہی میں ہوا اور

ان کی شہرت یہیں کے شعرا سے ہوئی:

''دراصل سبکِ ہندی... کے اولین نقوش جامی اور فغانی کے وہاں نظر آتے ہیں، تیموریوں کے زمانے میں یہ تحریک چلتی رہی اور عہدِ اکبری کے اواخر تک فارسی ادب پر چھا گئی، نقدوں کے نزدیک اس اسلوب کو ہندی کہنے کی وجہ اول تو یہ ہے کہ اس کی پذیرائی ہندوستان میں ہوئی۔ مغلوں کے دربار میں سبک ہندی کے شاعروں کے جوہر کھلے اور ان پر نوازش کی بارش کی گئی۔ دوسرے ایرانیوں کی نظر میں قدیم زمانے سے ہندوستان فلسفہ وحکمت کی سرزمین ہے۔ اس اسلوب کا مزاج بھی فلسفیانہ موشگافی کی طرف مائل ہے۔ ان دو مناسبتوں کی بنیاد پر اس کا نام سبکِ ہندی رکھ دیا گیا۔''(11)

ڈاکٹر نبی ہادی مزید لکھتے ہیں:

''مغل شاعری کا لب ولہجہ عام فارسی شاعری سے علاحدہ اور ممتاز کردینے میں سماجی ماحول کا فرق اور جغرافیائی فاصلہ بھی ذمہ دار ہے۔ یہ شاعری ایسی سرزمین میں کی جارہی تھی جہاں فلسفے کی روایات بہت قدیم ہیں، اور حکمت وفکر کی طرف لوگوں میں ایک قسم کا فطری رجحان ہے۔ فارسی شاعری کے ایک خاص اسلوب یعنی فلسفیانہ زبان، پیچیدہ اندازِ بیان، اور ضرورت سے زیادہ لفظی رعایتوں کو ایرانی نقاد سبکِ ہندی کہنے لگے وہ اس کو براہ راست ہندی مزاج کا اثر تصور کرتے ہیں... اس عنوان میں وہ بھی شامل ہیں جو کبھی ہندوستان نہیں آئے البتہ ان کے کلام میں ایک طرح کا فلسفیانہ رنگ ہے اور زبان بھی ذرا سی پیچیدہ ہے جس کے نتیجے میں شعر کا مفہوم غور کیے بغیر سمجھ میں نہیں آتا... اس میں شک نہیں کہ مضامین کے انتخاب اور الفاظ کی بست وکشاد میں مغل شاعر مقامی ذوق سے متاثر ہوئے اور ان کا اسلوب ہندی روایات کی جھلک سے محفوظ نہ رہ سکا۔''(12)

بعض ایرانی ماہرین سبک ہندی کے ڈانڈے صاف صاف ''فلسفہ بودائی'' یعنی بودھی فلسفہ کی باریکی اور دقتِ نظر سے بھی ملاتے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلہ میں امیری فیروز کوہی کا یہ بیان خاصا اہم ہے:

''کسانے کہ احتمال دادہ اند کہ از نظر باریکی و دِقت فلسفہ بودائی و ریزہ کاری و خیال بندی معماران و نقاشان در ہند شعر فارسی ہم کہ بدآنجا رفت، بدیں صورت درآمد...''(13)

یعنی یہ کہ ہندوستان کے بودھی فلسفہ (شونیتا) کی باریک بینی اور ہندوستان کے معماران و نقاشان کی خیال بندی و ریزہ کاری کے ماحول میں جب فارسی شاعری ہندوستان پہنچی تو اسی پیچیدہ کاری کے رنگ میں رنگ گئی۔

بشمول شبلی اکثر تذکرہ نویس لکھتے ہیں کہ سبکِ ہندی کا سنگِ بنیاد فغانی نے رکھا۔ لیکن اس کو اثر و رسوخ صائب اور کلیم نے دیا۔ صائب چھ سال ہندوستان میں رہا اور شاہجہاں کے دربار سے وابستہ بھی رہا۔ صائب نے استدلالیہ یا صنعتِ مثالیہ کو اس وسعت کے ساتھ استعمال کیا اور اخلاقی مضامین کے لیے اس کو اس حد تک مختص کردیا کہ یہ صنعت اس کے نام سے موسوم ہوگئی۔ حالانکہ اس کو تنوع و ترفع دینے میں کلیم و غنی کا بھی ہاتھ ہے۔ یہ ذہنی ہم آہنگی اس حد تک تھی کہ صائب، کلیم اور غنی تینوں کچھ مدت تک ایک ساتھ کشمیر میں رہے تھے۔شبلی لکھتے ہیں:

''مثالیہ مضامین پہلے بھی خال خال پائے جاتے تھے۔ امیر خسرو کا مشہور قصیدہ سرتاپا اسی صنعت میں ہے۔لیکن کلیم، صائب اور غنی نے گویا اس کو ایک خاص فن بنادیا چونکہ یہ تینوں شاعر ایک مدت تک ہمدم و ہم قلم رہے تھے اور باہم مشاعرے کرتے تھے، اس لیے قیاس یہ ہے کہ ہم صحبتی کے اثر نے اس طرز کو مشترک جولانگاہ بنادیا۔''(14)

غالب اس تمام روایت کے امین تھے اور انھوں نے جس فضا میں آنکھ کھولی تھی اس میں یہ اثرات وسیع پیمانے پر رائج تھے۔ غالب اپنے بارے میں اکثر کہا کرتے تھے کہ انھیں فارسی دانی کا ملکہ مبداء فیاض سے ودیعت ہوا تھا۔ ان کا فارسی مطالعہ حیرت انگیز تھا۔ سنِ شعور تک غالب آگرے ہی میں رہے، اگرچہ سات برس کی عمر سے وہ دہلی میں آنے جانے لگے تھے، لیکن ان کی مستقل سکونت آگرہ ہی میں تھی۔ شیخ معظم جو اس زمانے کے

نامی معلموں میں سے تھے، غالب اُن سے تعلیم پاتے تھے۔ دس گیارہ برس کی عمر سے غالب کا شعر کہنا معلوم ہے۔ اس زمانے کا ایک دلچسپ واقعہ حالی نے لکھا ہے :

> ''اسی زمانے میں (یعنی دس گیارہ برس کی عمر میں) انھوں نے فارسی میں کچھ اشعار بطور غزل کے موزوں کیے تھے جن کی ردیف میں کہ چہ بجائے یعنی چہ کے استعمال تھا۔ جب انھوں نے وہ اشعار اپنے استاد شیخ معظم کو سنائے تو انھوں نے کہا کہ یہ کیا مہمل ردیف اختیار کی ہے؟ ایسے بے معنی شعر کہنے سے کچھ فائدہ نہیں۔ مرزا یہ سن کر خاموش ہو رہے۔ ایک روز ملا ظہوری کے کلام میں ایک شعر پر اُن کی نظر پڑ گئی جس کے آخر میں لفظ کہ چہ یعنی چہ کے معنی میں آیا تھا۔ وہ کتاب لے کر دوڑے ہوئے استاد کے پاس گئے اور وہ شعر دکھایا۔ شیخ معظم اس کو دیکھ کر حیران ہوگئے اور مرزا سے کہا تم کو فارسی زبان سے خداداد مناسبت ہے، تم ضرور فکر شعر کیا کرو اور کسی کے اعتراض کی کچھ پروا نہ کرو۔''(15)

صرف ظہوری پر بس نہیں دراصل (پُراسرار) پارسی نژاد استاد ہرمزد عبدالصمد کی تربیت نے مرزا میں فارسی کا عجیب وغریب ذوق پیدا کر دیا تھا۔ ہرچند کہ غالب یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری میں میں تلمیذالرحمٰن ہوں اور معنی کی تاریکی کو اپنے گوہرِ استعداد کی روشنی سے دور کرتا ہوں۔ چنانچہ ہوسکتا ہے کہ وہبی صلاحیت و قابلیت نیز انفرادیت کی شدید خواہش انھیں فارسی کی طرف لے گئی ہو۔ ابتدائی اردو شاعری میں اگرچہ غالب، جلال اسیر، شوکت بخاری، غنی کاشمیری، ناصر علی سرہندی وغیرہ سے بھی متاثر ہوئے، لیکن جو شاعر پچیس تیس برس کی عمر تک مرزا کے دل و دماغ پر حاوی رہا بلکہ جس کا نقش ان کے لاشعور میں مرتسم ہوگیا اور زندگی بھر جس کے اثر سے وہ پیچھا نہیں چھڑا سکے، وہ بیدل اور صرف بیدل تھا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سبکِ ہندی کے متاخرین شعرائے ہند بالخصوص بیدل کا زمانہ غالب کے زمانے سے جڑا ہوا تھا۔

ہندوستان کی فارسی شاعری اس وقت تک اپنے ارتقا کا کئی صدیوں کا سفر طے کر کے اپنی ساخت کے اعتبار سے خاصی پیچیدہ اور تہ دار ہو چکی تھی۔ روسی اسکالر نتالیا پری گارنا

لکھتی ہیں:

''سبکِ ہندی کا فروغ دراصل اس وقت موجود شعرگوئی کے اصولوں کی مزید پیچیدگی کا ایک اور مرحلہ تھا۔ یا تو اس وجہ سے کہ اس شاعری کو فروغ ہندوستان کے مغل بادشاہوں کے دربار میں حاصل ہوا، یا پھر اس لیے کہ ہندوستان کے فن کی نزاکت اور دقت پسندی ہمیشہ سے اس کی نمایاں خصوصیت رہی۔ اس نادر اسلوب کی تشریح میں زور اس پر دیا جاتا تھا کہ سبکِ ہندی میں گویا گہرائی میں بہ درجہ ہا اضافہ ہوا جس کی وجہ سے شاعرانہ خیالات کو غیرمعمولی اختصار کے ساتھ ظاہر کرنا ممکن ہوسکا۔''(16)

اوپر ہم نے دیکھا کہ سبکِ ہندی کے خصائص کو قدرے معاندانہ اور سرسری ہی سہی اولاً شبلی نے نشان زد کیا۔ شبلی اور نبی ہادی کے بیانات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ اس دور کی غزل میں فنکارانہ اظہار کی نئی اشکال معرض وجود میں آئیں اور شاعری کے نظام میں داخلی طور پر رفتہ رفتہ ایسی تبدیلیاں رونما ہوئیں کہ تین خصوصیات جن کا تعلق بیت کی معنوی تنظیم سے تھا، ان کو نمایاں حیثیت دی جانے لگی:

(1) بیت جس میں معنی آفرینی، خیال بندی اور مضمون سازی کا غلبہ ہو۔

(2) بیت جس میں شاعرانہ تمثیل اور دلیل کا کام دینے والا مجازیہ (استدلالیہ) استعمال کیا جائے یا بہ الفاظ دیگر تمثیل نگاری کی جائے۔

(3) بیت جس کی تعمیر مناسبت لفظی پر کی جائے۔(17)

لیکن آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ کیا واقعی ان تینوں خصوصیات کا داخلی ساختیاتی نظام ایک دوسرے سے اتنا الگ الگ ہے جتنا بادی النظر میں دکھائی دیتا ہے، یا تخلیقی طور پر یہ باہمدگر مربوط ہیں اور ایک دوسرے پر منحصر ہے؟ یا فرق بس کم و بیش ہی کا ہے۔ مثلاً ایک بیت جس کے ذریعے خیال بندی یا مضمون سازی کے غلبہ کو ثابت کیا جائے، کیوں کر ممکن ہے کہ اس میں منطق شعری، تمثیل یا استدلال شاعرانہ سے کام لینے والے مجازیہ یا محسوس و ماورائی خیالی پیکروں کا عمل دخل نہ ہو۔ اسی طرح وہ بیت جس میں معنی آفرینی، ادابندی، مضمون آفرینی یا تمثیل سازی ہو، کیسے ممکن ہے کہ اس کی تعمیر میں مناسبت لفظی کا

داخلی نظام کم یا زیادہ کارگر نہ ہو۔ یا وہ بیت جس کی تشکیل مناسبات لفظی کی رو سے کی گئی ہو اس میں خیال بافی یا مضمون آفرینی نہ در آئے۔ گویا سبک ہندی کی خصوصیات اتنی خانہ در خانہ compartmentalised یعنی الگ الگ نہیں جتنا بالعموم ان کو نشان زد کیا جاتا ہے یا روایتی طور پر ان کو سمجھا اور سمجھایا جاتا ہے۔ سبکِ ہندی کی بحث میں بنیادی نکتہ بہرحال اس کی خیال بندی، دلیل سازی، دقت پسندی، پیچیدگی، دقیقہ سنجی اور معمائی گہرائی ہے۔ روسی اسکالر نتالیا پری گارنا کہتی ہیں کہ معنی آفرینی اور خیال بندی کی حامل بیتیں تجزیے کے لیے سب سے زیادہ پیچیدگی کی حامل ہوتی ہیں۔ کیونکہ ان کی تعمیر میں حصہ لینے والے عناصر کا صحیح تعین نہایت مشکل کام ہے۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتی ہیں کہ اس بارۂ خاص میں اصطلاحات کا استعمال بے قاعدہ ہوتا رہا ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ:

''مثلاً اس حلقۂ تصورات کے لیے کلیدی اہمیت لفظ 'معنی' کو حاصل ہے لیکن سبکِ ہندی کی شعریات میں یہ عربی الاصل لفظ کئی مفاہیم میں استعمال ہوتا ہے، مثلاً 'خیال'، 'مطلب'، 'مفہوم'، 'تصور'، 'خیالی تصویر' یا 'خیالِ شاعرانہ' یا 'مدعائے شاعرانہ' وغیرہ۔'' (18)

وہ مزید وضاحت کرتی ہیں کہ:

''موضوع، تصور، مضمون اور خیال ہمیشہ شاعری کا جزو لاینفک رہے ہیں۔ سبکِ ہندی کی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے خیال کے ان ذہنی تہ لبوں کو بیت کے اسلوب ساز عامل کا رتبہ دے دیا۔۔ (یعنی بیت کی ایسی فنی تشکیل جس میں ایک موضوع ایک تصور یا ایک خیالِ شاعرانہ بیت کی ساری فضا پر حاوی ہو جس کو نشوونما دینے کے لیے مخصوص تکنیک (وسائل) کی ضرورت پڑتی ہے۔ (چنانچہ) اس طرح کے اسلوبیاتی وسائل کو معنی آفرینی، خیال بندی، مضمون سازی، خیال آرائی، مضمون آرائی وغیرہ جیسے (ملتے جلتے) نام دیے گئے۔'' (19)

وارث کرمانی سبک ہندی کی پیچیدگی اور دبازت کو ہندستانی زندگی کی تکثیریت اور بوقلمونی کا نتیجہ قرار دیتے ہیں:

''ہندستان کے فارسی شعرا نے ابتدائی زمانے ہی سے یہاں کی مشترک تہذیب کی عکاسی کے لیے فارسی کا ہندستانی اسلوب (سبکِ ہندی) ایجاد کیا تھا جو متغائر زندگی کا احاطہ کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ سبکِ ہندی کے ابہام و استعاروں میں درپردہ بات کہنے کی بڑی گنجائش تھی۔ بلکہ کسی بھی مضمون سے کئی مطالب نکل سکتے تھے۔''(20)

غالب پچیس تیس برس تک ریختہ یعنی اردو میں شعر کہتے رہے۔ یہ اُن کے ذہنی بلوغ کا زمانہ تھا، ساتھ ہی اپنی ذات کی تلاش اور اپنی آواز پانے کی جستجو کا بھی۔ لاکاں کہتا ہے کہ انسان بطور 'موضوع' خود اپنے خلاف منقسم ہے۔ اس کی بہترین مثال غالب ہیں، خود اپنا 'غیر' (Other) یعنی حددرجہ غیر مطمئن، بے قرار، مضطرب، کچھ ہونے کی زبردست خواہش میں مبتلا۔ انسان کی شخصیت، زبان اور ثقافت دونوں کے غلبہ میں رہتی ہے۔ یہ بھی 'غیر' ہی کی شکلیں ہیں جو تکمیلِ نفسیاتی میں حارج ہوتی ہیں۔ اور غالب کے یہاں تو یہ تخلیقی 'غیر پن' دوہرا ہے، یعنی ان کا نفسیاتی اضطراب فارسی کو زیردام لانا چاہتا ہے۔ جو 'غیر' کی بھی 'غیر' ہے۔ یہ عدمِ تکمیل کی وہ آگ ہے جو غالب کو درجۂ کمال تک پہنچنے کے لیے برابر مہمیز کرتی ہے۔ قدرت نے انھیں جودت و فطانت سے بھری ہوئی نہایت پرجوش طبیعت اور غیر معمولی قوت متخیلہ سے نوازا تھا۔ چنانچہ شروع ہی سے ان میں پرتکلف پیچیدہ بیانی اور باریک خیالی کا دباؤ اور متاخرین شعرائے فارسی سے بڑھ چڑھ کر شعر کہنے اور ان پر سبقت لے جانے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ بعض ابتدائی اشعار کی ملفوظی ساخت بھی خاصی پرتکلف اور مغلق ہے، لیکن ان میں بھی وہ شعلگی یا اس افتاد ذہنی کی شررفشاں چاپ صاف سنائی دیتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ طرفگیِ خیال، معنی آفرینی اور درخشندگیِ اسلوب کی خاص پہچان بن گئی۔

اس دور کے کلام میں مضمون آفرینی اور خیال بندی کے پیچ در پیچ رشتوں اور ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی خواہش کو سبکِ ہندی کے تناظر میں کھولنے میں نتالیا پری گارنا نے خاصی دقت نظری اور جانکاہی کا ثبوت دیا ہے۔ دو ایک مثالیں دیکھیے :

"مگو کہ ماتمی نیست مرگِ مجنوں را
کہ ہست چشمِ غزالاں سیاہ پوش ہنوز

— شوکت بخاری

مضمون کو یہ شکل قصہ لیلیٰ مجنوں کے اس واقعے کی بنیاد پر دی گئی ہے جس میں مجنوں صیاد کے بچھائے ہوئے جال سے غزالوں یعنی ہرنوں کو اس لیے چھڑاتا ہے کہ ان کی آنکھیں اُسے لیلیٰ کی آنکھوں کی یاد دلاتی ہیں۔ مزید برآں چشمِ غزال سے عام طور سے شرمیلی، جھینپنے اور کترانے والی حسینہ کی کالی سرگیں آنکھوں کو تشبیہ دی جاتی ہے۔ یہاں چشمِ غزال کو محض سیاہ نہیں بلکہ سیاہ پوش بتایا گیا ہے۔

غالب اس بیت کا شاعرانہ 'جواب' یوں دیتے ہیں:

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

یہاں دنیا سے گزر جانے والے عاشق کو بجھتی ہوئی شمع سے تشبیہ دی گئی ہے اور دھویں کو شعلے کے لباسِ ماتمی سے۔ مزید برآں سیہ پوشی نہ صرف شعلۂ شمعِ کشتہ نے اختیار کی ہے بلکہ شعلۂ عشق یا عشقِ شعلہ ساماں نے، جو اس واحد شخص پر ماتم کناں ہے جو جانتا تھا کہ سچا جوشِ محبت کس کو کہتے ہیں۔ یہاں غالب کے شعر میں شوکت کے مقابلے میں پیکرِ خیال بڑی حد تک الجھا ہوا ہے، ساتھ ہی ساتھ یہ پیچیدگی مضمون کو ترقی دینے اور اس میں شدت پیدا کرنے کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے۔ اگر پہلی صورت میں ماتم گویا کہ کالی آنکھوں کی قدرتی علامت ہے تو دوسری صورت میں ماتم کے مضمون کو نسبتاً غیر طبعی اور پیچیدہ انداز میں باندھا گیا ہے۔ یہاں بجھتی ہوئی شمع کا دھواں ماتم کی اور شعلۂ عشق کی علامت ہے۔"(21)

مضمون آفرینی اور خیال بندی کی اس صراحت کے بعد پری گارنا کہتی ہیں کہ اس تواتر کی داد دینی چاہیے جس کے ساتھ ایک شاعر کسی مضمون کو بڑی دیدہ ریزی سے باندھتا ہے اور اس کی شاعرانہ منطق کی پیروی کرتے ہوئے دوسرا شاعر اس میں اضافہ کرتا ہے یا جیسا کہ اکثر غالب کے یہاں مشاہدے میں آتا ہے، وہ مضمون کی توسیع کرکے اس کو

پلٹ دیتے ہیں یا کوئی انوکھا پہلو پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ کہتی ہیں:

"مثال کے طور پر 'پنبہ' یعنی روئی کا مضمون ہی لیں:

اے خوشا وقتے کہ ساقی یک خمستاں وا کرے
تار و پودِ فرشِ محفل پنبۂ مینا کرے

— غالب

خُم یعنی مٹی سے بنے ہوئے شراب کے بڑے بڑے گھڑوں یا کوزوں کی مُہر توڑ کر جام بھرے جاتے ہیں اور پھر ان کے منھ پر روئی کی ڈاٹ لگائی جاتی ہے۔ بے تکلف محفل میں مہمان شراب کے اتنے جام چڑھا جاتے ہیں کہ ان کی روئی کی ڈاٹیں اگر اکٹھا کی جائیں تو اتنی ہوں گی کہ ان سے ایسا اچھا خاصا بڑا قالین بن سکتا ہے جس پر ان سبھی بلانوشوں کو بٹھایا جا سکے۔"(22)

حالی کہتے ہیں کہ غالب کو یہ کامیابی محض ایک روئی کے پنبہ سے متعدد خیالی تصویروں کو چن لینے سے حاصل ہوئی۔ پری گارنا کا خیال ہے کہ شاعرانہ منطق کی مشروطیت کی بدولت اگرچہ ایسا لگتا ہے کہ یہ مضامین ایک دوسرے سے برآمد ہوتے ہیں لیکن دوسروں کے برعکس غالب مضمون کے امکانات پر اکتفا نہیں کرتے۔ ہماری رائے یہ ہے چونکہ غالب کی طبیعت میں معلوم سے نامعلوم، محسوس سے نامحسوس کی طرف بڑھنے کی جدلیاتی خواہش ہے، وہ مضمون کے امکانات میں زیادہ سے زیادہ نئے اور انوکھے پہلو نکالنا چاہتے ہیں، اور ایسا پہلے سے چلے آ رہے یا متاخرین کے یہاں موجود یا موصولہ مضمون کو بے دخل کرنے، پلٹ دینے یا اُسے شق کر دینے یا اس پر سوال قائم کیے بغیر ممکن نہیں۔ غالب کے غیر شعوری طور پر حرکیات نفی کی طرف کھنچنے یا شعری منطق میں جدلیاتی متخیلہ کے کارگر ہونے سے بھی مضمون باریک سے باریک تر یا پیچیدہ سے پیچیدہ تر یا یکسر نادر اور انوکھا ہو جاتا ہے۔

پری گارنا یہ نکتہ بھی اٹھاتی ہیں کہ مضامین کے پامال ہوتے ہوتے متاخرین کے زمانے میں عام خیال یہ تھا اور اس کی شکایت مراۃ الخیال میں بھی ہے:

از بسکہ شعر گفتن شد مبتذل دریں عہد
لب بستن است اکنوں مضمون تازہ بستن

— غنی کاشمیری

(آج کے زمانے میں شعرگوئی ایک ذلیل کام ہوکر رہ گیا ہے، نئے مضمون کی تخلیق گویا ہونٹ سی لینا ہے)

لیکن غالب چونکہ جدلیاتی وضع سے مبتذل یا معمولہ کو پلٹ دینے یا خیال بندی سے انوکھے اور طرفہ پہلو نکالنے پر قادر ہیں، غنی کے مقابلے میں وہ مضمون کے بالیدن کا منظر پیش کرتے ہیں اور قیامت قامتوں کی جامہ زیبی کے پیکر سے نہ صرف منظر کو متحرک کردیتے ہیں بلکہ حسن آفرینی کے نقطۂ نظر سے بھی شعر کو لطف و انبساط سے بھر دیتے ہیں :

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش
لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے

خیال بندی اور مضمون آفرینی میں خیالی اور وہمی پیکروں کے باہمی رشتوں، تلازمات اور لفظی مناسبت کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے۔ اس سے بحث کرتے ہوئے غالب کے ایک اور رمزشناس حمید احمد خاں لکھتے ہیں :

''خیال بندی میں شاعر واقعات اور جذبات کی تشریح کے علاوہ خیالی اور وہمی چیزوں کے تجزیے سے بھی اپنے ذوقِ تحلیل کی تسکین کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔ تجرید جو مابعدالطبیعیات کے بازار کا خاص سکہ ہے، یہاں نہایت کثرت سے رائج ہے۔ 'خیالی' اور 'وہمی' سے متخیلہ کی دو مختلف کیفیتیں متصور ہیں۔ 'خیالی' چیزیں وہ ہیں جن کے مثنیٰ اگرچہ خارجی دنیا میں موجود نہیں ہیں لیکن محسوسات کے جمع و تفریق سے ہم ان کے تصور تک پہنچ سکتے ہیں۔ جیسے خون کی بارش، ساکن آبشار وغیرہ۔ وہمی چیزیں بھی خارج میں موجود نہیں ہیں لیکن یہ کم وبیش انسان کے قوائے فکریہ کی تخلیق ہیں جیسے مہر گیاہ، عنقا وغیرہ۔ خیالی چیزیں مدرک بہ حواس اور وہمی چیزیں مدرک بہ عقل ہیں، مثلاً :

تماشا کردنی ہے انتظار آبادِ حیرانی
نہیں غیر از نگہ جوں نرگسانِ فرشِ محفلہا

— غالب

بہار حیرتِ نظارہ سخت جانی ہے
حنائے پائے اجل خونِ کشتگاں تجھ سے

— غالب

خیال بند شعرا صرف یہی نہیں کرتے کہ اپنے تحلیلی اندازِ بیان کی بنیاد وہمی و خیالی چیزوں کے تجزیے پر رکھیں۔ بارہا یہ تجزیہ محض کسی لفظی مناسبت پر مبنی ہوتا ہے۔ عہدِ اورنگ زیب میں خیال بندی منتہائے عروج پر تھی۔ شیر علی خاں لودھی نے اس زمانے میں خیال بند شعرا کا جو تذکرہ مرتب کیا اس میں خیال بندی کی تعریف یہ کی ہے ''دو ایسے کلمات بالاشتراک لانا جن میں سے ایک حقیقی ہو اور ایک مجازی۔ دونوں سے (بہ لحاظ حقیقت و مجاز) دو مفہوم مترشح ہوں اگرچہ دراصل مراد مجازی سے ہو۔ مگر شرط یہ ہے کہ اس مجازی کلمے میں کوئی اصطلاح یا لطیفہ یا ضرب المثل ہو۔'' خیال بندی کی اس تعریف کے بعد بہ طور تشریح بیدل کا یہ شعر دیکھیے:

صافِ معنی کرد مستغنی ز دُردِ صورتم
چوں بطِ مے باطنِ من عالمِ آبِ من است

یہاں شعر سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے لفظ ''آب'' کے دو معنی لینے ضروری ہیں: ''صفائی'' اور ''پانی''۔ غالب کا دورِ اول کا ایک شعر ہے:

آتشیں پا ہوں گدازِ وحشتِ زنداں نہ پوچھ
موے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ یاں زنجیر کا

یہاں شاعر قید خانے کی وحشتِ تنہائی سے مضطرب ہوا۔ مضطرب ہونے کے لیے دوسرا لفظ آتش زیرِ پا ہونا ہے۔ چنانچہ ''آتش زیرِ پا'' کی آتش کی مناسبت سے مصرع ثانی پیدا ہوا۔''(23)

اسی طرح آتش یا برق کا خیالی پیکر خیال بندی کا عام مضمون ہے۔ پری گارنا اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

''سمندر طینتاں را پشت گرم از سوختن باشد
رگِ برق است تارِ پیرہن آتش قبایاں را

سمندر کیڑا آگ میں نہیں جلتا۔ شاعری میں اس کو عشاق آتش قبا سے نسبت

کرتے ہیں۔ اس زرتشتی مضمون سے غالب کی قوت متخیلہ آنکھوں کو خیرہ کر دینے والی چنگاری کی طرح یہ شعر نکالتی ہے:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

زندگی چند روزہ ہے اور یہ جہان جس کی حدود میں انسان زندگی بسر کرتا ہے اس گھر کی طرح غم و اندوہ سے پُر اور تاریک ہے جہاں مرنے والوں کا ماتم کیا جارہا ہو لیکن اگر تاریکی کو دور کرنے والی ایک شمع کو بھی حرارتِ قلبی سے زندگی مل جائے تو پھر زندگی بے کار بسر نہیں ہوئی۔ نوجوان غالب یہاں انسانیت پسندانہ نظریۂ حیات کی انتہائی بلندیوں کو چھو لیتے ہیں۔"(24)

حرکیت، حوصلہ مندی اور آزادگی کا یہ نظریۂ حیات غالب کو عرفی و بیدل جیسے پیشروؤں سے ورثہ میں ملا تھا۔ لیکن غالب نے اپنے جدلیاتی رویے سے اس پر جلا کی اور اس ذہنی رویہ کو اس حد تک تخلیقی زندگی کا لازمہ بنالیا کہ ان کی طبیعت کسی طرح کی روایتی و رسومیاتی تحدید یا پابندی کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ اول و آخر اپنے عہد اور مقتدرہ کے باغی ہیں، شعریات میں بھی، فکر و خیال میں بھی اور رسومیات و عقائد میں بھی۔ اپنے عہد سے ان کا شدید ذہنی و تخلیقی تصادم زندگی بھر جاری رہا۔ مضمون آفرینی و خیال بندی جس کی داد ماہرین نے دی ہے، خیال رہے کہ بات فقط ہیئتی یا رسومیاتی رشتوں کی نہیں، لفظی مناسبتیں، تلازم، حسّی و وہمی پیکروں کے رشتے، ایہام و اصطلاحات، یہ سب تو ہیں ہی؛ لیکن اصل چیز تو ذہن و فکر ہے جو ان سب کو انگیز کرتا، رشتے بناتا یا وہمی و خیالی شکلوں کو خاص تخلیقی زاویے سے وضع کرتا اور ان کو شعر کا قالب عطا کرتا ہے، ورنہ یہ صرف مشاقی اور لفظی بازی گری بن کر رہ جاتی ہیں جیسا کہ اس عہد کے بعض شاعروں کے یہاں ہوا بھی ہے۔

آخر وہ کیا چیز ہے جو دوسروں کے یہاں فقط ہیئتی مشاقی ہے، غالب کے یہاں دہکتی ہوئی آگ ہے جو ہیئتی نظام کے نیچے سے لَو دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہیئتی کاریگری سطحِ شعر پر نظر آنے والا آئس برگ کا ذرا سا سرا ہے۔ آتش فشاں لاوا تو کہیں نیچے ہے

جسے ٹھہر کر بہ نظر امعان دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب کے یہاں یہ جدلیات اساس شعریاتی فشار اس نوع کا تھا کہ آگے چل کر غزل کی پوری شعریات اس سے زیر و زبر ہوگئی۔ اس میں شاید ہی کسی کو شبہ ہو کہ غالب کی خیال بندی و معنی آفرینی کے بعد اردو شاعری وہ نہیں رہی جو اس سے پہلے تھی۔ گویا آج کے تنقیدی محاورے میں غالب کی اس خاص شعریات نے پورے canon کو پلٹ دیا اور بہت سے شعرا جو اعلیٰ مسندوں پر بیٹھے ہوئے تھے وہ حاشیے پر جا پڑے، اور جو حاشیے پر تھے وہ مرکز میں آگئے۔

ابھی خیال بندی کے علاوہ دیگر خصوصیات کے بارے میں گفتگو باقی ہے۔ دیکھا جائے تو جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا کہ خیال بندی، مضمون سازی یا معنی آفرینی سبک ہندی کی تعمیرِ شعر کے ایسے نظام کا حصہ ہیں کہ اکثر و بیشتر یہ خصائص مجرد واقع نہیں ہوتے۔ یہ سب معنیاتی خصائص ہیں جن کا تعلق شعر کے داخلی نظام سے ہے، لیکن درحقیقت یہ زائیدہ ہیں ملفوظی ساخت کے، اور خود ملفوظی ساخت زائیدہ ہے متخیلہ کے ذہنی انتخابی عمل کی۔ یوں تخلیقی عمل ایک مرکب جدلیاتی عمل ہے جو بحیثیت اجزا نہیں، بلکہ بحیثیت نامیاتی وحدت کے کارگر ہوتا ہے۔ سبک ہندی کی یہ اور دیگر خصوصیات اصطلاحاً کتنی الگ الگ کیوں نہ نظر آئیں چونکہ یہ ایک ہی شعریات کا حصہ ہیں تخلیقی عمل میں اکثر و بیشتر یہ باہمدگر مربوط و مرکب طور پر عمل آرا ہوتی ہیں۔ ان کے ریشوں کو الگ الگ کرنا ان کی نامیاتی وحدت سے صرف نظر کرنا ہے۔

غور سے دیکھیں تو سبکِ ہندی کے اشعار کا متنی نظام مناسبتِ لفظی، تشبیہ و استعارہ و کنایہ و تراکیب سے تعمیر ہوتا ہے۔ ان کے بیچ انتہائی بالیدہ تلازمات کا پیچیدہ نظام ہوتا ہے جن کے خیالی گچھے اکثر و بیشتر جدلیاتِ نفی یا متناقضات کے رشتوں میں بندھے ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ خیال بندی (مضمون سازی، معنی آفرینی) یا مناسبتِ لفظی (تزئین عبارت) ایک ہی رنگارنگ مرقع کے ہمہ جہت پہلو ہیں اور ان سبھی کو ایک ہی تخلیقی رشتے کے ذریعے سمجھا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے محولہ صدر شعر میں چند روزہ زندگی ماتم خانہ کی مثال ہے، ماتم خانہ کو غم سے نسبت ہے لیکن تلازمات کا جدلیاتی رشتہ غم کو

آزادگی سے جوڑتا ہے۔ ماتم خانہ کی تاریکی کو شمع سے وہی نسبت ہے، جو نسبت شمع کو روشنی سے، روشنی کو برق سے اور برق کو زندگیِ چند روزہ سے ہے۔ یوں برق کا خیالی پیکر ہاتھ آنے کے بعد نیا جدلیاتی مضمون بنانا ممکن ہو سکا کہ شمعِ ماتم خانہ کو برق سے روشن کرنا دال ہے آزادوں کو بیش از یک نفس غم نہ ہونے سے۔ یوں دیکھیں تو تزئین عبارت جو بظاہر ملفوظی ہے ایک فلسفیانہ خیال بند نظام پر استوار ہے جس میں غم بمقابلہ آزادگی اور ماتم خانہ، شمع، روشنی، برق، نفس وغیرہ تمام مناسبات کا ایک ہی معنیاتی نظام میں بندھا ہوا ہونا رسومیاتی ہے لیکن ان کو کسی ایک نکتہ کے تحت ارتکاز میں پرو کر ایک انوکھا رخ دینا اور نئی پرلطف بات پیدا کرنا تخلیقی ذہن کا کمال ہے۔ سبکِ ہندی کے اس ملفوظی و معنیاتی نظام کی تعمیر سازی میں کئی صدیاں صرف ہوئیں۔ یہ شاعر کی تخلیقیت اور اس کی قوت واہمہ کی جدلیاتی توانائی پر تھا کہ وہ اس صنعت گری سے معنیِ تازہ کی نادرہ کاری کو کیسے قائم کرتا ہے یا فقط میکانکی کاریگری، صناعی یا مشاقی پر قانع ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کا شعر دیکھیے :

اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز
جوہرِ آئنہ کو طوطیِ بسمل باندھا (ق)

سبکِ ہندی کی شاعری میں طوطی اور آئینہ کا مضمون مختلف مفاہیم میں برتا گیا ہے۔ جیسا کہ ماہرین نے نشان زد کیا ہے، اس مضمون کی 'ہوابستگی' ہے کہ شعرا نے اسے بار بار باندھا ہے۔ غالب کا یہ محبوب مضمون ہے اور وہ اس سے طرح طرح کے معنی اخذ کرتے اور مضمون کو وسعت دیتے ہوئے نادرہ کاری کرتے ہیں۔ طوطی کو جب بولنا سکھاتے ہیں تو اسے آئینہ کے سامنے بٹھاتے ہیں۔ پیچھے سے بولتے جاتے ہیں اور طوطی اپنے عکس کو دیکھ کر سمجھتی ہے کہ وہ دوسرے سے بات کر رہی ہے۔ شاعرِ شیریں مقال طوطی کی مثال ہے (امیر خسرو کو بربنائے قادرالکلامی و شیریں بیانی طوطیِ ہند کہا جاتا ہے) یہاں آئینہ سے مراد یہ دنیا ہے۔ طوطی بسمل اس لیے کہ کائنات جو حیرت کدۂ شوخیِ ناز ہے طوطی اس کے حسن کے اظہار سے معذور ہے۔ چنانچہ اُسے بسمل یعنی تڑپتا ہوا دکھایا گیا ہے جو اضطراب زدہ شاعر کا

استعارہ ہے۔ یوں طوطی اور آئینہ سے مراد ایک طویل سلسلۂ تلازم ہے جس میں آئینہ کے ساتھ حیرت، شوخی، ناز؛ طوطی کے ساتھ شیریں بیانی، بسمل اور جوہر؛ اور حیرت کدہ کے ساتھ بینش ایک ہی نظامِ تلازم میں بندھے ہوئے ہیں اور ان کے معنیاتی رشتے بربنائے رسومیات شعری ومحاورات زبان طے ہیں، شاعر کا کمال ان کو نئے تناظر میں نئی تشکیل سے پیش کرنا، ان کے مناسبات کو بٹھانا اور ان کے شعری صرف سے نہ صرف قدرت ومہارت کا ثبوت دینا تھا بلکہ ان کی ہنرمندانہ نئی مناسبتوں سے طباعی و ابداع کا حق ادا کرنا بھی تھا۔ چنانچہ دیکھا جائے تو میکانکی صنعت گری کے رشتے بھی انھیں پیرایوں سے نکلتے ہیں اور نادرہ گوئی و جمالیاتی کرشمہ کاری کے بھی۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سبکِ ہندی کی انھیں روشوں سے ایک روش متقدمین ایہام گوشعرا سے ہوتی ہوئی شاہ نصیر و ناسخ و ذوق اور ان کے متبعین کی طرف چلی جاتی ہے، اور دوسری غالب کی تخلیقی توانائی وطرفگی وحسن کاری کی طرف۔ آتش نے کہا تھا بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں۔ غالب کے یہاں نگینے فقط جڑے ہی نہیں جاتے، یہ دمکتے اور چمکتے بھی ہیں اور ان کی دمکتی تراش غزل کے بدن پر ایسے بیٹھتی ہے کہ بدن لَو دینے لگتا ہے اور نگینے گنجینۂ معنی کا طلسم بن جاتے ہیں۔

یہیں سے ایک راہ سبک ہندی کی تیسری قسم کی بیت یعنی مثالیہ یا تمثیل نگاری کی طرف جاتی ہے جسے غزل میں سب سے زیادہ برتا گیا تخلیقی طور پر بھی، یعنی ایجادِ معنیٔ تازہ اور نادرہ کاری کے لیے، اور میکانکی طور پر بھی یعنی صنعت گری اور مشاقی کے لیے۔ اس صنعت کو برتنا آسان بھی تھا اور مشکل بھی۔ اس لیے کہ بنی بنائی پٹری موجود تھی اور مقلدین کے لیے راہ کھلی ہوئی تھی؛ اور مشکل اس لیے کہ معمولہ معنی کا رد اور معنیٔ تازہ کی تخلیقیت آسان کام بھی نہیں تھا۔ تمثیل نگاری کے بارے میں معلوم ہے کہ شعر کو دو ٹکڑوں میں بانٹا جاتا ہے۔ ایک مصرع میں دعویٰ پیش کیا جاتا ہے یا اصول جس کو شاعر ثابت کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ اخلاقی مضامین میں مثال روزمرہ کی بات یا معمولہ یا موصولہ سے لائی جانے لگی جو نسبتاً آسان تھا۔ اس لیے شروع شروع میں صنعت گری و مشاقی کا لوہا منوانے والے شعرا کے یہاں تمثیل نگاری کا چلن زیادہ ہوا۔ صائب وغنی اور بعد میں اردو میں

شاہ نصیر و ناسخ و ذوق یا ان کے متبعین کو اسی میں شمار کرنا چاہیے۔ دوسری نوع کے شعرا کے یہاں اسے معنیِ معمولہ کے رد اور معنیِ تازہ کے ابداع و کمال کے لیے 'استدلالیہ' کہنا مناسب ہوگا۔ اس لیے کہ غیر اخلاقی مضامین میں معنی کے کسی انوکھے یا طرفہ پہلو کو پیش کرنے کے لیے سامنے کی معمولہ مثال نہیں بلکہ نادر دلیل یا تجریدی دلیل کی ضرورت تھی۔ اور دلیل کو چونکہ دلیل شاعرانہ ہونا چاہیے، اس لیے اس کی بنیاد قولِ محال پر ہو سکتی ہے یعنی ضروری نہیں کہ وہ منطقی طور پر صحیح ہو لیکن وہ شاعرانہ جواز رکھتا ہو، یعنی کسی نادرالواقع یا مدرک بہ عقل خیال کو سامنے لانا اور پھر اسے منطق شعری سے قابلِ قبول ثابت کرنا۔ دیکھا جائے تو اصلاً یہ وہ 'دوطرفگی' ہے جو جدلیت اساس ہونے کے باعث معنی کو گردش میں لے آتی ہے اور اس کی طرفیں کھول دیتی ہے۔ درحقیقت یہ بداعتِ فکری سبکِ ہندی کی نادرہ کاری کی معراج ہے اور غالب کو اس میں یدطولیٰ حاصل ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ استدلال کی یہ دوسری قسم وہ ہے جس کی تعمیر گہرے تخلیقی تجربے یا قوت واہمہ کی ندرت پر ہو یعنی اس کی ساخت بظاہر مہمل یعنی قولِ محال پر مبنی نظر آئے لیکن شعری جواز کی رو سے صحیح ہو۔ دوسرے لفظوں میں استدلال، فقط استدلالِ محض نہیں بلکہ نادر منطقِ شاعرانہ پر مبنی ہو، اور بلندخیالی، ندرت یا مضمون آفرینی کا حق ادا کرنے پر قادر ہو، یعنی استدلال جتنا طرفہ، انوکھا یا اچھوتا ہوگا شعر اتنا پرلطف اور نادر ہوگا۔

دوسری طرف جہاں سبکِ ہندی کی شاعری متاخرین خیال بند شعرا یعنی مقلدین اور رسمی و روایتی شاعروں کے ہاتھوں دور از کار و بعید از فہم نازک خیالی اور کتابی و مصنوعی لفظی بازیگری کے لیے بدنام ہوئی تو اس سے کہیں زیادہ بدنام روایتی و رسمی تمثیل نگاری کی وجہ سے بھی ہوئی جو بالعموم عبارت تھی سامنے کے اخلاقی مضامین کے سپاٹ اور اکہرے بیان سے۔ شعر کی ساخت کے سانچے یا دستور فقط بمنزلہ رسومیات کے ہیں، یہ جب اندر کی آگ یا تخلیقی تجربے میں ڈھلتے ہیں تو معنی آفرینی کی شکلیں بنتی ہیں ورنہ فقط کتابی میکانکیت اور مشاقی ہاتھ آتی ہے۔ اس نری صنعت گری اور مشاقی نے شعرائے متاخرین کے مخالفین کو خاصا مسالا فراہم کیا۔ شبلی اور ان کی دیکھا دیکھی خورشیدالاسلام[25] جارحانہ تنقید کرنے

والوں میں پیش پیش ہیں۔ وہی صائب جو ہندوستان کے بارے میں کہتا ہے:

ہمچو عزمِ سفرِ ہند کہ در ہر دل ہست
رقصِ سودا ے تو در ہیچ سرے نیست کہ نیست

شعرالعجم میں شبلی اس کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''صائب اس رنگ کے لیے مشہور تھے...بدمذاقی کا یہ پہلا قدم تھا جس نے آخر ایک شاہراہ قائم کردی۔''(26)

متاخرین نے زیادہ تر اخلاقی مضامین کے لیے اس کو مختص کردیا، کلیم، صائب اور غنی نے اس کو خاص فن بنادیا۔ حقیقت یہ ہے کہ سامنے کی معمولہ دلیل لانا یا دوراز کار استدلال سے کام لینا یا کسی ایسے نکتے کو بیان کرنا جو محض رسمی یا معلوم و مانوس ہو، صنعت گری یا مشاقی ہے، معنی آفرینی یا نادرہ کاری نہیں:

صائب

مَے زیرِ دستِ خود نہ کند ہوشمند را
پروائے سیل نیست زمینِ بلند را

(کسی ہوش مند کو شراب مغلوب نہیں کرسکتی، اس لیے کہ بلند زمین کو سیلاب کی پروانہیں)

غنی

عشق بے پرواچہ می داند زیان و سود را
شعلہ یکساں میشمارد چوب بید و عود را

(عشق نفع ونقصان کی پروانہیں کرتا، شعلے کی نظر میں بید اور عود دونوں یکساں ہیں)

غنی

نمی سازد غذاے چرب زائل ضعف پیری را
کماں را ہرچہ روغن میدہی فربہ نمی گردد

(چرب غذا سے بوڑھا جوان نہیں ہوسکتا، کمان کو جتنا تیل پلاؤ وہ موٹی نہیں ہوگی)

جلال اسیر

کے گریہ می تواند خالی کند دلم را
ازکاسۂ حبابے گرداب کم نہ گردد
(گریہ و زاری سے میری آرزوئے دل نہیں ختم ہوسکتی، حباب کے کاسے سے
گرداب کی موجوں میں کمی نہیں آتی)

ناصرعلی

تنگ چشم از نعمتِ عالم نخواہد گشت سیر
پُر نمی گردد بدریا کاسۂ چشمِ حباب
(تنگ نظر دُنیا کی نعمتوں سے کبھی سیر نہیں ہوتا، حباب کی آنکھ دریا سے پُر نہیں
ہوسکتی)

اس میں شک نہیں کہ تمثیل نگاری کو اخلاقی مضامین کے لیے مختص کر دینے سے تقلید اور سہل انگاری کی ایک شاہراہ کھل گئی۔ صائب کے شعر میں دعویٰ یہ ہے کہ شراب ہوشمند کو زیردست نہیں کرسکتی اور دلیل یہ لائی گئی ہے کہ بلند زمین پر پانی نہیں ٹھہر سکتا۔ زیردست، بلند، مئے اور سیل میں نسبت ظاہری ہے۔ دلیل میں کوئی انوکھا پن یا ندرت نہیں یعنی قول محال کی شان نہیں ہے۔ بیت کی تعمیر رسمی معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں عشقِ بے پروا کے زیاں وسود سے بے نیاز ہونے کا اصول پیش کیا گیا ہے لیکن دلیل معمولی ہے۔ دلیل محال نہیں کہ آگ ہر شے کو جلا دیتی ہے خواہ معمولی بید ہو یا قیمتی عود۔ غنی کی بیت غذائے چرب کے ضعف پیری کو زائل نہ کرنے پر ہے، کمان جو جھکی ہوئی ہے وہ روغن دینے سے قوی نہیں ہوسکتی۔ غذائے چرب، روغنِ پیری، کمان سامنے کے تلازمے ہیں۔ جلال اسیر کہتے ہیں کہ گریہ کرنے سے دل دکھ سے خالی نہیں ہوسکتا، جیسے حباب لاکھ پیالہ بن جائے اس سے دریا کا گرداب کم نہیں ہوتا۔ گریہ، گرداب، حباب، کاسہ، خالی، میں نسبت ہے۔ دلیل میں دلیل شاعرانہ کی جھلک ہے لیکن خاص نہیں۔ شعر میں سامنے کی معمولہ حقیقت ہے، کوئی شاعرانہ یا انوکھی حقیقت نہیں۔ ناصرعلی کے یہاں مضمون واضح طور پر اخلاقی ہے کہ تنگ چشم نعمتِ عالم سے سیر نہیں ہوسکتے، بالکل جیسے حباب کی کھلی آنکھ دریا سے نہیں بھر

سکتی۔ کاسہ، چشم، حباب اور تنگ چشم میں، نیز دریا، پُر، سیر، میں معمولہ نسبتیں ہیں اور استدلال بھی بدیہی ہے جو روزمرہ حقیقت و موصولہ کی توثیق و تصدیق کرتا ہے، شعر کسی نادر، انوکھی یا طرفہ حقیقت کو منطق شاعرانہ سے قائم نہیں کرتا، نہ کسی نئی حقیقت یا حقیقت کی نئی تعبیر کو ہی سامنے لاتا ہے۔

شاعری میں اہمیت بجنسہٖ ملفوظی ساخت یا شعری لوازمات کی نہیں اندر کی تخلیقی آگ کی ہوتی ہے۔ ہر رجحان اپنے امکانات لے کر آتا ہے، اس کا بروئے کار آنا ثقافتی سماجی جزر و مد اور تخلیقیت سے طے ہوتا ہے۔ کوئی بھی رجحان یا رویہ بجنسہٖ اہم یا غیراہم نہیں ہوتا، یہ اہم یا غیراہم شاعر کی تخلیقیت اور خلاّقی سے بنتا ہے۔ گویا وہی تمثیل نگاری جو شبلی یا خورشیدالاسلام جیسے نقادوں کے یہاں موردِ الزام و عتاب ہے، غالب کی تخلیقی توانائی اور ان کے خلاقانہ ذہن و شعور کی زد میں آکر نہ صرف منقلب ہوجاتی ہے، بلکہ تخلیقیت کی آگ اور معنی آفرینی کے عمل میں ہیئتی طور پر یا ملفوظی سطح پر الگ سے پہچانی بھی نہیں جاتی، تاہم معنی کا چراغاں کرنے پر قادر ہے۔ تعجب ہے کہ خورشیدالاسلام جیسے صاحب ذوق ماہر غالبیات سے یہ چور نہیں پکڑا گیا۔

روسی اسکالر نتالیا پری گارنا جن کے سبک ہندی کے ماہرانہ تجزیوں کو اوپر ہم نے دیکھا، استدلالیہ کی بحث میں حالی سے مدد لینے پر مجبور نظر آتی ہیں۔ انھوں نے تین مثالیں دی ہیں اور تینوں حالی سے [(26)]۔ غالب کے یہاں تمثیل کاری تخلیقی تنوع اور ابداع کی کیا صورتیں اختیار کرتی ہے اور جدلیاتی فلسفیانہ شعری نظام سے مل کر اس کی کیا جہات سامنے آتی ہیں۔ ان سب کا احاطہ آسان نہیں۔ غالب کی شعریات کی نوعیت ہی ایسی ہے کہ وہ میکانکی روایتی تجزیہ کرنے والے کو اکثر جُل دے جاتی ہے اور تخلیقی نامیاتی وحدت کو خلق کرکے خود بھید بن جاتی ہے۔ اس میں کچھ ایسی کیفیت ہے جو ذہنی جدلیاتی افتاد کی وجہ سے 'چیزے دگر' کی نوع کی ہے۔ بہرحال پہلے ان اشعار کو دیکھیے :

(1) بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (ق)

---

(2) ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا (قا)

---

(3) توفیق بہ اندازۂ ہمت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا (ق)

---

(4) گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر (1833)

---

(5) آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ (نخ)

---

(6) رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہوگئیں (1852)

---

(7) ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں (ق+)

---

(8) وفاداری بشرطِ استواری اصلِ ایماں ہے
مرے بتخانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو (1853)

---

(9) رہا آباد عالم اہلِ ہمت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے (ق)

---

(10) ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے (نخ)

پری گارنا نے تمثیل نگاری کی مثال میں جو تین شعر دیے ہیں وہ ہیں : (1) بسکہ دشوار ہے ... (5) آتا ہے داغِ حسرتِ دل ... (7) ملنا ترا اگر نہیں آساں ... حالی نے جو توجیہہ پیش کی ہے اس کو بھی اقتباس کیا ہے کہ پہلے شعر میں دلیل کہ آدمی جو عین انسان ہے اس کا انسان بننا مشکل ہے، یہ منطقی استدلال نہیں بلکہ شاعرانہ استدلال ہے جس سے بہتر ایک شاعر استدلال نہیں کرسکتا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں شاعر درپردہ خدا پر الزام عاید کرتا ہے کہ گناہوں کا حساب کیا دوں جبکہ گناہوں کو نہ کرسکنے کی حسرت کے داغ شمار میں زیادہ ہیں۔ تیسرے شعر میں بھی دلیل شاعرانہ نہایت عمدہ ہے یعنی اگر خدا کا ملنا آسان نہ ہوتا، دشوار ہوتا تو مایوس ہوکر بیٹھ رہتے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ جس طرح آسان نہیں، اسی طرح دشوار بھی نہیں، یہ دلیل شاعرانہ ہے۔ حالی کی ان توجیہات کے بعد پری گارنا کہتی ہیں :

> ''اس طرح کی شاعرانہ منطق کے لیے خیالات کا ایسا سلسلہ درکار ہوتا ہے جو اصول کو دوطرفگی عطا کرے اور استدلال سے کام لینے کا موقع فراہم کرے... اس طرز شعرگوئی میں شاعر کے لیے مضمون شعر کو پیچیدہ بنانے کے بے شمار امکانات فراہم ہوجاتے ہیں۔''(27)

اس بیان میں دو نکات نہایت اہم ہیں جن سے ہم آگے بحث کریں گے۔

ذہین قاری نے اب تک دیکھ لیا ہوگا کہ یہ تینوں مثالیں جنھیں پری گارنا نے تمثیل نگاری کی توجیہہ کے لیے پیش کیا ہے، دراصل وہی ہیں جنھیں حالی نے یادگار میں تمثیل نگاری کے لیے نہیں، بلکہ غالب کی ''طرفگی خیالات و جدت مضامین'' والے اپنے تھیس کے لیے استعمال کیا تھا۔[28] مزید یہ کہ جنھیں ہم نے اپنے بابِ اول ''حالی، یادگار غالب اور ہم'' میں طرفگی خیالات اور جدت مضامین کی تعمیر کو ممکن بنانے کے عمل میں جدلیات نفی کے تفاعل کو ثابت کرنے اور غالب کی تخلیقی افتاد و نہاد سے اس کے لاشعوری رشتوں کی طرف توجہ دلانے کے لیے پیش نگاہ رکھا تھا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ :

(1) اول یہ کہ متن وہی ہے لیکن تینوں قرأتیں یعنی حالی کی، پری گارنا کی اور راقم الحروف کی قرأتیں الگ الگ ہیں، اور تینوں اپنا اپنا جواز رکھتی ہیں، یعنی حالی نے انھیں الگ خصوصیت کے لیے نشان زد کیا ہے، پری گارنا نے الگ اور راقم الحروف نے الگ۔ اگر ان خصوصیات میں باہمدگر تصادم یا ٹکراؤ ہوتا تو تینوں میں سے کسی کے لیے ایسا کرنا ممکن نہ تھا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ جملہ خصوصیات ایک ہی شعریات کے داخلی نظام کا مربوط حصہ ہیں اور اتنی الگ الگ نہیں جتنا بالعموم سمجھی جاتی ہیں جیسا کہ ہم کہتے آرہے ہیں۔

(2) دوسرے یہ کہ غالب کے یہاں تمثیل نگاری، تمثیل نگاریِ محض نہیں رہتی، یہ فقط ایک میکانکی ہیئتی سانچہ نہیں، یہ اُس طرح مقصود بالذات بھی نہیں جیسے کہ یہ شاہ نصیر و ذوق وظفر یا ناسخ یا متبعین ناسخ کے یہاں ہے، بلکہ یہ خیال بندی یعنی معنی آفرینی، مضمون سازی، مناسبت لفظی وغیرہ جملہ رسومیات شعری کے ساتھ مل کر اس حد تک بطور نامیاتی وحدت کے معنیاتی چراغاں کی کرشمہ کاری کرتی ہے کہ بادی النظر میں یہ اندازہ بھی نہیں ہوتا کہ شعر کے داخلی نظام میں کیا کیا عوامل آنکھ مچولی کھیل رہے ہیں۔ یعنی جملہ ہیئتی عوامل کی الگ الگ پہچان معدوم ہوجاتی ہے اور غالب کے تخلیقی آتش کدہ میں ان کی قلب ماہیت ہوجاتی ہے۔

(3) تیسرے یہ کہ باقی کے سات اشعار پر بھی نظر ڈالنے سے اندازہ ہوگا کہ یہ بھی وہیں سے لیے گئے ہیں جہاں سے وہ تین زیرِ بحث شعر لیے گئے تھے یعنی یادگار غالب سے۔ حالی نے ان سب اشعار کو ''طرفگی خیالات و جدت مضامین'' کے لیے نشان زد کیا ہے۔لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی تعمیر میں قول محال، استدلال یا منطق شاعرانہ کی کوئی نہ کوئی تدبیر بھی کارگر ہے اور وہ تدبیر ہمارے تجزیہ کی رو سے قائم یا ممیز ہوتی ہے جدلیات نفی کے تخلیقی نظام سے۔ اشعار کے متن کی قرأت کی روشنی میں جو نکتہ عرض کیا جارہا ہے اس کا مفصل معروضی جواز باب اول میں پیش کیا جاچکا ہے جس کی تکرار کی ضرورت نہیں۔

(4) چوتھے یہ کہ ''طرفگی خیالات و جدت مضامین'' کی بحث حالی نے جن میں

خاص الخاص اشعار کی مدد سے اٹھائی تھی، ہم نے یہ دس اشعار (بشمول پری گارنا کے محولہ تین اشعار کے) انھیں بیس سے لیے ہیں جس سے یہ مقدمہ اب پوری طرح پایۂ تکمیل کو پہنچ جاتا ہے کہ خیال بندی و مضمون سازی و معنی آفرینی؛ نیز مناسبت لفظی؛ نیز تمثیل نگاری کی بحثیں جو سبکِ ہندی کی خصوصیاتِ خاصہ ہیں، مجرد ان کی یا ان میں سے کسی ایک خصوصیت کی الگ الگ بحثیں نہیں بلکہ یہ تمام عوامل ایک انتہائی پیچیدہ، تہ دار اور مرکب شعریات کا حصہ ہیں جس میں مختلف عوامل یا خصوصیات اتنا الگ الگ نہیں جتنا باہمدگر مربوط طور پر مل کر عمل آرا ہوتی ہیں۔ یعنی جو اشعار تمثیل نگاری کے لیے پیش کیے جاتے ہیں وہی مضمون آفرینی یا مناسبت لفظی کے بھی ہوسکتے ہیں، اور جو مناسبت یا مضمون آفرینی یا خیال بندی کے قرار دیے جائیں وہ مثالیہ یا استدلالیہ بھی ہوسکتے ہیں۔ یہ سب ایک ہی مرکب شعریات کا حصہ ہیں اور یہ اجزا اتنے الگ الگ نہیں ہیں جتنے سمجھے جاتے ہیں۔ مزید یہ کہ اس نوع کی شاعری کی جڑیں جس شاعرانہ منطق کے فلسفیانہ نظام میں پھیلی ہوئی ہیں وہ فلسفیانہ نظام نوعیت کے اعتبار سے جدلیات نفی کی حرکیات سے مہمیز ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تمثیل نگاری غالب کی خلاّقیت کی زد میں آکر ایک حرکیاتی تخلیقی قوت میں ڈھل جاتی ہے جو معنی کی تخم پاشی میں اساسی کردار ادا کرتی ہے۔ حالی کی بیس میں سے دس مثالوں میں منطق شاعرانہ کے تفاعل کی موجودگی اس امر پر دلالت کرتی ہے کہ سبک ہندی کے جملہ پیرایوں میں تمثیل نگاری سب سے حاوی شعریاتی پیرایہ ہے جو خیال بندی و مضمون آفرینی کے دیگر پیرایوں کے عمل و تعامل سے مل کر تخلیقیت کا حصہ بنتا ہے اور نادرہ کاری و پیچیدہ بیانی میں وسیع پیمانے پر کارگر رہتا ہے۔

(5) پری گارنا نے اپنے محولہ بالا بیان میں منطق شاعرانہ کے لیے اصول کی 'دوطرفگی' کے مسئلہ کی طرف اشارہ کیا تھا جو خاصا اہم ہے۔ فقط تین بیتوں ہی کو نہیں، اگر تمام دس بیتوں کو دوبارہ غور سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ 'دوطرفگی' فقط اصول کے لیے ضروری نہیں، یہ بجنسہٖ قول محال یا منطق شاعرانہ کا حصہ بھی ہوسکتی ہے، یہ معمولہ یا انوکھی حقیقت شاعرانہ میں بھی واقع ہوسکتی ہے یا پیش پا افتادہ اور نادر و نایاب کے مابین بھی جس میں

سے ایک کا قائم کرنا اور دوسرے کا رد کرنا مقصود ہو۔ البتہ پری گارنا کا یہ کہنا صحیح ہے کہ اس طرز شعر گوئی سے شاعر کے لیے مضمون شعر کو پیچیدہ بنانے کے لیے بے شمار امکانات فراہم ہوجاتے ہیں۔ یاد رہے کہ شبلی نے کہا تھا کہ اس طرز شعر گوئی سے شاعر کو ایک پیچیدہ مضمون یا خیال کو اختصار و ایجاز سے ادا کرنے کے مواقع فراہم ہوجاتے ہیں، جیسا کہ متذکرہ مثالوں سے ان دونوں باتوں کی تصدیق ہوتی ہے۔

(6) اس ضمن میں آخری بات یہ ہے کہ اگر غالب کے تخلیقی ارتقا کے پیش نظر بیتوں کی تاریخی ترتیب کو نگاہ میں رکھا جائے (جیسا کہ کوشش کی گئی ہے) تو اندازہ ہوگا کہ ان میں سے دو شعر (نخ) یعنی 19 برس سے پہلے کے ہیں، پانچ کا تعلق (ق) یعنی 19 سے 25 برس تک کے زمانے سے ہے، یعنی سات نسخۂ حمیدیہ میں ملتے ہیں اور باقی تین بعد کے زمانوں کے ہیں۔ گویا اس چھوٹے سے micro تجزیہ میں بھی یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ فلسفیانہ پیچیدگی و دقیقہ سنجی پر مبنی اس تخلیقی پیرایہ کی عمل آوری جو کم عمری سے شروع ہوگئی تھی بعد میں بھی جاری رہی، اور وقت کے ساتھ ساتھ دو آتشہ بلکہ سہ آتشہ بنتی چلی گئی۔ غالب کا تقاضا خود اپنی شعریات سے ہمیشہ یہ رہا ہے:

سخن سادہ دلم را نہ فریبد غالب
نکتۂ چند زپیچیدہ بیانے بمن آر

(سخنِ سادہ میرے دل کو نہیں لبھا سکتا، ہوسکے تو میرے سامنے پیچیدہ بیانی کے کچھ نکات پیش کرو)

اس بحث کو اختتام تک پہنچانے سے پہلے ذرا ان اشعار کی 'پیچیدہ بیانی' پر بھی نظر ڈال لیجیے جو سب کے سب اوائل عمری کے ہیں جن میں سے کچھ انتخاب میں آئے، کچھ القط کردیے گئے، جیسا کہ خط کشیدہ اشعار سے ظاہر ہوگا:

145 ہے گرفتاریِ نیرنگِ تماشا ہستی
پرِ طاؤس سے دل پائے بہ زنجیر آیا (نخ)

168 عروجِ نااُمیدی چشمِ زخمِ چرخ کیا جانے
بہارِ بے خزاں از آہِ بے تاثیر ہے پیدا (نخ)

---

186 یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تبِ گرمیِ رفتار ہنوز (نخ)

---

199 رسیدن گُلِ باغِ واماندگی ہے
عبث محمل آرائے رفتار ہیں ہم (نخ)

---

326 گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا (نخ)

---

344 رفتارِ عمر قطعِ رہِ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے (نخ)

---

346 ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (نخ)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ سب اشعار نسخۂ حمیدیہ سے ہیں۔ غور سے دیکھنے سے اندازہ ہوگا، ہرچند کہ ہر شعر کی معنیات الگ ہے اور دستورِ شعر بھی ملتا جلتا نہیں، لیکن بیتوں کی تعمیر سازی کا تجزیہ کیا جائے تو اس سے انکار ممکن نہ ہوگا کہ ان کی پیچیدہ بیانی میں تمثیل نگاری کا عمل دخل ہے۔ اور یہ پیرایہ بیت کی تعمیر سازی کے دوسرے اجزا سے اتنا گھل مل گیا ہے کہ الگ پہچاننا مشکل ہے۔ گویا پوری شاعری کی معنی آفرینی میں یہ جاری و ساری ہے۔ کہیں یہ مثالیہ ہے کہیں استدلالیہ، کہیں قول محال کی جھلک ہے لیکن ہر جگہ معنی کی گردش کی

وضع جدلیاتی ہے۔ یہ سبک ہندی میں غالب کا خاص انداز ہے۔ گویا ہیئتی عوامل بمنزلہ جوہر کے گھل مل کر بیت کی تعمیر سازی میں تحلیل ہو گئے ہیں۔ کہنا یہ ہے کہ اگر یہ تمثیل نگاری ہے جو یہ بیشک ہے، تو صائب اور متبعین صائب کی میکانکی تمثیل نگاری دوسری چیز ہے اور یہ جدلیت اساس تخلیقی تمثیل نگاری 'چیزے دگر' ہے۔

سبکِ ہندی سے غالب کے رشتے کی یہ ایک جھلک تھی۔ غالب کے ذہنی رابطے شعرائے فارسی سے بہت گہرے رہے ہیں اور عمر کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ یہ بدلتے بھی رہے ہیں۔ غالب نے اپنی ترجیحات کا ذکر اکثر اپنے خطوط اور اشعار میں کیا ہے۔ عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں انھوں نے صاف صاف ابتدائے عمر میں بیدل و اسیر و شوکت سے متاثر ہونے کا ذکر کیا ہے۔ یہی زمانہ ان کے غنی اور ناصر علی سے بھی ذہنی رابطوں کا ہے جنھیں بالعموم متاخرین شعرا کہا جاتا ہے۔ بعد میں جب وہ صفائے زبان کی طرف مائل ہوئے تو عرفی و نظیری وظہوری وغیرہ کا تتبع بھی کیا۔ کلیات کے دیباچہ اور مثنوی بادِمخالف میں جہاں غالب نے اپنے معنوی استادوں کا ذکر کیا ہے وہاں طالب و عرفی و نظیری وظہوری ان سب کا اعتراف کیا ہے:

دامن از کف کنم چگو نہ رہا   طالب و عرفی و نظیری را
(میں طالب، عرفی اور نظیری کے دامن کو کیسے چھوڑ سکتا ہوں)

خاصہ روح و روان معنی را   آں ظہوری جہان معنی را
(ظہوری کے ہاں جو معنی آفرینی ہے اس کی روح تک کیسے پہنچ سکتا ہوں)

آنکہ از سرفرازیِ قلمش   آسماں ساست پرچم علمش
(وہ کہ جس کے آثار میں اس کے قلم کی سرفرازی سے علم وفضل کا پرچم آسمان تک بلند ہے)

طرز اندیشہ آفریدۂ اوست   در تن لفظ جان دمیدۂ اوست
(اس کے طرز ادا اور خیال آفرینی نے لفظوں کے جسم میں روح پھونک دی ہے)

پشت معنی قوی ز پہلویش   خامہ را فربہی ز بازویش
(اس کی معنویت میں قوت ہے اور قوتِ بازو سے قلم کو تقویت ملتی ہے)

عرفی

عارف ہم از اسلام خراب است و ہم از کفر
پروانہ چراغ حرم و دیر نداند

(عارف کے لیے اسلام اور کفر دونوں خراب ہیں، پروانہ کہاں دیکھتا ہے کہ یہ چراغِ حرم ہے کہ چراغِ دیر ہے)

عرفی

گماں مبر کہ تو چوں بگذری جہاں بگذشت
ہزار شمع بکشتند و انجمن باقی است

(اس گمان میں نہ رہ کہ تیرے چلے جانے سے دنیا ختم ہوجائے گی، ہزاروں شمعیں بجھتی ہیں مگر انجمن باقی رہتی ہے)

عرفی

ہم سمندر باش و ہم ماہی کہ درجیحون عشق
روئ دریا سلسبیل و قعر دریا آتش است

(تو سمندر بھی بن اور مچھلی بھی کہ عشق کے دریا کی سطح سلسبیل کی طرح ہے اور اس کی گہرائی میں آگ ہی آگ ہے)

غالب نے دوسرے مصرعے کو الٹ کر لکھا تھا:

بے تکلف در بلا بودن بہ از بیم بلاست
قعرِ دریا سلسبیل و روئ دریا آتش ست

(یادگار، 196)

عرفی

خواہی کہ عیب ہاے تو روشن شود ترا
یکدم منافقانہ نشیں در کمینِ خویش

(اگر چاہتا ہے کہ تیرے عیب تجھ پر روشن ہوں تو کچھ دیر منافقانہ اپنی کمین میں بیٹھ کر دیکھ یعنی اپنا دشمن بن کر اپنا احتساب کر)

نظیری

ز دیر تا بت و بتخانہ می برد عشقم
خجالت از رخ مردان راہ دیں دارم
(عشق مجھے دیر سے بت اور بتخانہ تک لے آیا ہے مذہب والوں سے شرمسار ہوں انھیں کیا منہ دکھاؤں)

نظیری

چہ داند فہم کو تہ بال جولاں گاہِ شوقم را
کہ او راہ دگر رفت است و من جائے دگر دارم
(کم عقل میرے شوق کی جولاں گاہ کو کہاں سمجھ سکتا ہے کہ اس کا راستہ دوسرا ہے اور میرا دوسرا)

نظیری

بباد و برقم از احوال خویش در گفتار
کہ ابر درگزرد و تخم در زمیں دارم
(میں گفتگو میں ہوا اور برق پر اپنا احوال یوں لکھتا ہوں گویا بادل نکل چکا ہے اور زمین میں بیج بو رہا ہوں)

نظیری

لا ابالی شو و دریاب فراخی نشاط
چند در تنگی مشرب کہ فراوانی نیست
(لاابالی ہو جا اور خوشی و نشاط کی وسعتوں کو دیکھ، لگتا ہے تمہارے تنگی مشرب میں فراوانی نہیں ہے)

نظیری

پایم بہ پیش از سر ایں کو نمی رود
یاراں خبر دہید کہ ایں جلوہ گاہ کیست
(میرے قدم اس کوچے سے آگے بڑھتے ہی نہیں، دوستو بتاؤ تو یہ کس کی جلوہ گاہ ہے)

نظیری

تو مپندار کہ ایں قصہ زخود می گویم
گوش نزدیک لبم آر کہ آوازے ہست

(یہ خیال نہ کر کہ میں یہ داستان خود سے بیان کر رہا ہوں۔ ذرا اپنا کان میرے ہونٹوں کے نزدیک تو لا اور سن کہ ایک آواز آرہی ہے)

نظیری

مرا بسادہ دلیہائی من تواں بخشید
خطا نمودہ ام و چشم آفریں دارم

(میری سادہ دلی کی وجہ سے مجھے معاف کر دینا چاہیے، غلطی بھی کرتا ہوں اور شاباشی کی امید بھی رکھتا ہوں)

ظہوری

شاہدی را کہ براطلس نکشاید آغوش
وہ چہ ذوقیست کہ در خرقۂ پشینہ کشم

(وہ محبوب جو ریشم و اطلس پر بھی اپنی آغوش وا نہیں کرتا تھا، بدذوقی دیکھو کہ میں اسے اپنی کھال کی گدڑی میں سمیٹنا چاہتا ہوں)

ظہوری

سال نو گشت بیا تا مئی پارینہ کشم
خرمیہا چمنی ساختہ در سینہ کشم

(سال نو آ گیا تم بھی آجاؤ کہ پرانی شراب کو تازہ کروں اور خوشی و انبساط کے باغ کو سینہ میں بھرلوں)

نوعی

ایں بت شکنی زخود پرستیست
رَو بُت بتراش و خودشکن باش

(یہ بت شکنی تو خود پرستی ہی کی شکل ہے، بت توڑنا ہی ہے تو اپنا بت تراشو اور اپنا بت توڑو)

صائب

آزادہ رو مقید عالم نمی شود
عیسیٰ شکار رشتۂ مریم نمی شود

(آزادہ رو شخص دنیا کی رسومات سے بے نیاز ہوتا ہے، عیسیٰ کو رشتۂ مریم کی ضرورت نہیں ہے)

صائب

مخور صائب فریب فضل از عمامۂ زاہد
کہ در گنبد ز بے مغزی صدا بسیار می پیچد

(صائب زاہد کے عمامے سے اس کے علم و فضل کا فریب مت کھا۔ خالی گنبد میں آواز بہت گونجتی ہے)

کلیم

ما ز آغاز و ز انجام جہاں بے خبریم
اول و آخر ایں کہنہ کتاب افتادست

(دنیا کے آغاز و انجام کا کیا کہیں، اس بوسیدہ کتاب کے تو اول و آخر کے اوراق ہی غائب ہیں)

کلیم

دل گماں دارد کہ پوشیدہ است رازِ عشق را
شمع را فانوس پندارد کہ پنہاں کردہ است

(دل کو گمان ہے کہ اس میں رازِ عشق پوشیدہ ہے۔ فانوس کا خیال ہے کہ اس نے شمع کو چھپا رکھا ہے)

طالب آملی

ز غارت چمنت بر بہار منتہا ست
کہ گل بدست تو از شاخ تازہ ترماند

(چمن کی غارت گری بہار پر احسان ہے، دیکھو کہ پھول تمہارے ہاتھ میں شاخ سے بھی تر و تازہ لگتا ہے)

طالب آملی

بے نیازانہ ازارباب کرم می گذرم
چوں سیہ چشم کہ برسرمہ فروشاں گذرد

(میں اربابِ کرم سے بے نیازانہ گزرتا ہوں، جس طرح چشم سیاہ سرمہ فروشوں سے دور رہتی ہے)

طالب آملی

نہادہ ام بجگر داغ عشق و می ترسم
جگر نماند و ایں داغ برجگر ماند

(داغِ عشق میں نے جگر پر کھایا ہے اب ڈرتا ہوں کہ جگر تو بچا نہیں بس داغ ہی داغ باقی ہے)

غنی

اگر شہرت ہوس داری اسیرِ دامِ عزلت شو
کہ در پرواز دارد گوشہ گیری نام عنقا را

(اگر شہرت کی ہوس ہے تو عزلت کے دام میں گرفتار ہو جاؤ۔ اس لیے کہ گوشہ گیری (نظر نہ آنے) ہی کی وجہ سے عنقا کا نام سب کی زبان پر ہے)

غنی

غنی روز سیاہ پیرکنعاں را تماشا کن
کہ نور دیدہ اش روشن کند چشم زلیخا را

(غنی پیرِ کنعاں کے روزِ سیاہ کو ذرا غور سے دیکھو، کیسے اس کی آنکھوں کا نور (نورچشم) زلیخا کی آنکھوں کو روشن کر رہا ہے)

نعمت خاں عالی

چہ بیدردانہ امشب حالِ دل با یار می گفتم
کہ او کم می شنید از ناز و من بسیار می گفتم

(رات کیا بیدردانہ میں حالِ دل یار سے کہتا رہا، اس نے تو ناز سے کم سنا البتہ میں خوب بولتا رہا)

انسی آتش

دیوانہ باش تا غم تو دیگراں خورند
آنرا کہ عقل بیش غمِ روزگار بیش

(دیوانہ بن تا کہ دوسرے تیرا غم کھائیں، وہ جنھیں عقل زیادہ ہوتی ہے انھیں غم بھی زیادہ ہوتا ہے)

انور لاہوری

دریں حدیقہ بہار و خزاں ہم آغوش است
زمانہ جام بدست و جنازہ بردوش است

(اس باغ دنیا میں بہار و خزاں ہم آغوش ہیں، زمانہ جام بدست اور جنازہ بردوش ہے)

چندر بھان برہمن

مرا دلے است بہ کفر آشنا کہ چندیں بار
بہ کعبہ بردم و بازش برہمن آوردم

(میرا دل اس قدر کفر آشنا ہے کہ کئی بار میں اسے کعبہ لے گیا لیکن ہر بار واپس برہمن ہی لایا)

چندر بھان برہمن

چوں دردِ عشق رسد خواہش دوا کفر است
دریں معاملہ اظہارِ مدعا کفر است

(دردِ عشق کے معاملے میں دوا کفر ہے، عشق نصیب ہوتو اظہارِ مدعا کفر ہے)

داراشکوہ

ہر خم و پیچی کہ شد از تابِ زلفِ یار شد
دام شد زنجیر شد تسبیح شد زنار شد

(جو بھی خم و پیچ ہے زلف یار کی آب و تاب سے ہے، دام ہو خواہ زنجیر، تسبیح ہو خواہ زنار، سب اسی کے باعث ہے)

ناصر علی سرہندی

عمریست کہ یک قطرۂ خون در جگرم نیست
آں دستِ حنا بستہ چہ دارد خبرم نیست

(اک عمر گزر گئی کہ ایک قطرۂ خون بھی جگر میں باقی نہیں، حیرت ہے کہ اس کے دست حنا بستہ میں جو رنگ ہے وہ کس کا ہے)

عاقل خاں رازی

عشق چہ آساں نمود، آہ چہ دشوار بود
ہجر چہ دشوار بود، یار چہ آساں گرفت

(عشق کیسا آسان دکھائی دیتا تھا لیکن کتنا دشوار نکلا، ہجر کتنا دشوار دکھائی دیتا تھا لیکن محبوب نے اسے کتنا آسان سمجھا)

بیدل

درنسخہ بیحاصل ہستی چہ تواں خواند
زاں خط کہ غبار نفسش زیروزبر شد

(اس نسخۂ بے حاصلِ ہستی میں کیا پڑھا جاسکتا ہے، اس کا تو خط ہی غبارِ نفس سے زیروزبر ہوگیا ہے)

بیدل

زعدم جدانفتادہ ای قدمی دگر نکشادہ ای
نگر آنکہ پیش خیال خودبخیال آمدن آمدی

(تو عدم سے جدا نہ ہوسکا اور دوسرا قدم نہ اٹھا سکا، اس پر تجھے زعم ہے کہ تیرا آنا اختیاری ہے یا تیری ہستی واقعی ہے)

بیدل

در جستجوے ما نکشی زحمتِ سراغ
جاے رسیدہ ایم کہ عنقا نمی رسد

(میری تلاش میں زحمت نہ اٹھا، میں ایسی جگہ پر ہوں جہاں عنقا بھی نہیں پہنچ سکتا)

بیدل

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنجِ خمارِ ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنارِ ما بہ کنارِ ما

(پوری عمر ہم تیرے ہم پیالہ رہے مگر رنجِ خمار نہ گیا۔ کیا قیامت ہے کہ تو پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی آیا)

بیدل

ستم است گر ہوست کشد کہ بہ سیر سرو وسمن درا
تو زغنچہ کم نہ دمیدۂ در دل کشا بہ چمن درا

(کیسا ستم ہے کہ تیری ہوس تجھ سے سرو وسمن کی سیر کا تقاضا کرتی ہے، تو خود غنچہ سے کم نہیں، دل کا دروازہ کھول اور چمن میں داخل ہوجا)

بیدل

زندگی در گردنم افتاد بیدل چارہ نیست
شاد باید زیستن نا شاد باید زیستن

(بیدل زندگی گلے پڑگئی ہے، اب خوشی سے جئیں یا غم کے ساتھ اِسے جینا ہی ہے)

بیدل

درہائے فردوس وا بود امروز
از بے دماغی گفتیم فردا

(جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے ہیں۔ میری بے دماغی کہ میں کل پہ ٹال رہا ہوں)

بیدل

ہر کجا رفتم غبارِ زندگی در پیش بود
یارب ایں خاکِ پریشاں از کجا برداشتم

(جہاں کہیں بھی گیا غبارِ زندگی میرے ساتھ تھا۔ اے خدا اِس خاکِ پریشاں کو میں کہاں سے اٹھا لایا)

بیدل

ز فرق و امتیازِ کعبہ و دیرم چہ می پرسی
اسیرِ عشق بودم ہر چہ پیش آمد پرستیدم

(کعبہ و دیر کا فرق مجھ سے کیا پوچھتے ہو، اسیرِ عشق ہوں، جو بھی سامنے آ گیا، میں نے اس کی پرستش کی)

بیدل

نمی دانم چہ نیرنگ است افسونِ محبت را
کہ خود را ہم تو می پندارم باخود سخن دارم

(محبت کے جادو کو میں نہیں جانتا، میں خود ہی کو تو سمجھ لیتا ہوں اور خود ہی سے گفتگو کرتا ہوں)

بیدل

می گویم و حیرانم می پویم و گریانم
حرفی کہ نمی فہمم راہی کہ نمی دانم

(میں بولتا ہوں اور حیران ہوتا ہوں جستجو کرتا ہوں اور روتا ہوں، ایک بھی حرف نہیں جانتا نہ ہی مجھے کوئی راہ معلوم ہے)

قتیل

سویم فگند تیر و خطارا بہانہ ساخت
تیری دگر کشید و ادا را بہانہ ساخت

(میری طرف جان بوجھ کر تیر چلایا اور کہا کہ غلطی ہوگئی، دوبارہ نشانہ سادھا اور کہا میں تو بس آزما رہا تھا)

قتیل

دستے بدوش غیر نہاد از رہ کرم
مارا چو دید لغزش پا را بہانہ ساخت

(مہربان ہوکر غیر کے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا، مجھے دیکھا تو کہا ایسے ہی ذرا پیر لڑکھڑا گیا تھا)

غالب فارسی گویانِ ہند میں سے بہت سے شعرا کا ذکر تعظیماً کرتے ہیں، ان کے مضامین سے مضامین اور متن سے متن بناتے ہیں، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ وہ کسی کو خود پر حاوی نہیں ہونے دیتے۔ دبازت و پیچیدگی سے غالب کی جدلیاتی نہاد کو ایک مناسبتِ فطری تھی، دیکھا جائے تو جو چیز سبکِ ہندی میں بطور چنگاری تھی، غالب کے یہاں وہ پورا آتشکدہ بن گئی ہے۔ غالب متاخرین میں طالب و اسیر و شوکت و غنی و ناصر علی کو بار بار یاد کرتے ہیں، معاصرین میں ناسخ و مومن و نیر و صہبائی و علوی و آزردہ و شیفتہ کا تذکرہ کرتے ہیں، اور مغل شعرا میں عرفی و فیضی و نظیری و ظہوری کی تعظیم و تکریم کرتے ہیں، لیکن 'ساختہ و پرداختہ'، وہ بیدل ہی کے ہیں۔ ذہنی و فکری اعتبار سے غالب کو جو کچھ بننا تھا وہ پچیس تیس برس کی عمر تک سبکِ ہندی کی شعری روایات اور بیدل کے زیرِسایہ بن چکے تھے اور یہ اثرات اتنے گہرے اور تہ در تہ تھے کہ زندگی بھر ان کے ساتھ رہے۔ یہ ہمیشہ کے لیے ثبت ہوگئے اور تخلیقی دستخط بن گئے۔ وارث کرمانی کا یہ کہنا غلط نہیں کہ ''غالب کی شاعری کا فلسفیانہ اور فکر انگیز لہجہ جن مبہم استعارات اور پیچیدہ بندشوں میں لپٹا ہوا ہے وہ اٹھارھویں صدی کے اوائل (یعنی زمانۂ بیدل) ہی کی وضع کردہ ہیں، وہ ابتدائی مغل شعرا سے منسوب نہیں کی جاسکتیں۔''(32)

حمید احمد خاں نے بیدل کے ضمن میں مراۃ الخیال کی ایک روایت نقل کی ہے:

''ایک مرتبہ نواب شکراللہ خاں کی مجلس میں مرزا بیدل اور شیخ ناصر علی دونوں جمع تھے۔ بیدل کے اِس مطلع کا ذکر آگیا:

نشد آئینۂ کیفیتِ ما ظاہر آرائی
نہاں ماندیم چوں معنی بچندیں لفظ پیدائی

(آرائش ظاہری نے ہماری اندرونی کیفیت کو کبھی آشکار نہ کیا
اتنے لفظوں کے ہوتے ہوئے بھی ہم معنی کی طرح پنہاں رہے)

ناصر علی نے کہا کہ دوسرا مصرع خلافِ دستور معلوم ہوتا ہے کیونکہ معنی لفظ کے تابع ہے؛ لفظ جب بھی ظاہر ہوتا ہے معنی خود بخود ظاہر ہوجاتا ہے۔ بیدل نے ایک حقارت آمیز تبسم کے ساتھ اپنے نامور معاصر کو جواب دیا: وہ معنی جسے آپ

تابع لفظ قرار دیتے ہیں اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی لفظ میں نہیں سما سکتی۔ مثلاً انسان کی ماہیت اُن شرحوں اور تفصیلوں کے باوجود جو کتابوں میں درج ہیں، بالکل نہیں کھل سکی۔ بیچارے شیخ ناصر علی یہ جواب سن کر خاموش ہو گئے۔،،(33)

معنی کے اس نکتہ پر آ کر مابعد جدید ذہن اور بیدل و غالب کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ تخلیق کی حرکیات میں ایک مقام ایسا آتا ہے کہ معنی کا جزر ومد لفظ کے ماورا ہو جاتا ہے اور معنی لامتناہی ہو کر پھیل جاتا ہے۔ دریدا اور اس کے معاصرین سے بہت پہلے، بیدل و غالب جیسے ہمارے شعرا کو اندازہ تھا ہر چند کہ بظاہر معنی لفظ سے قائم ہوتا ہے لیکن معنی لفظ میں سما نہیں سکتا کیونکہ لفظ جس معنی کو ظاہر کرسکتا ہے وہ خود بھی ایک لفظ ہے۔ یوں معنی ملتوی ہوتا رہتا ہے۔ معنی سیال ہے۔ مزید یہ کہ حاضر معنی ہی سب کچھ نہیں، معنی سیاق کے ساتھ ساتھ تخلیق ہوتا ہے۔ معنی غیاب میں بھی ہے اور زماں کے زیروبم کے ساتھ التوا میں بھی۔ بیدل کی دقیقہ سنجی، معنی بندی، خیال آفرینی اور سریّت کا غالب کی شعریات سے جو رشتہ ہے وہ جتنا نمایاں ہے اتنا پنہاں بھی ہے۔ سبکِ ہندی میں سب سے زیادہ اعتراض بیدل ہی پر کیے گئے اور 'خارج از آہنگ' بھی انھیں کو قرار دیا گیا۔ لیکن سبکِ ہندی کی روح تک پہنچنے کا سب سے اہم باب بھی بیدل ہی ہیں، اور غالب کے فلسفیانہ تجسس و معنیاتی ابداع وعظمت کی کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں ہوسکتی جب تک بیدل نظر میں نہ ہوں۔ بیدل پر خاصا کام ہوا ہے لیکن بیدل ہنوز نقد فارسی کے لیے بھی ایک سربستہ راز، ایک معمہ ہیں۔ اگلے باب میں اسی معمے کے روبرو ہونے کی کچھ کوشش کی جائے گی۔

حواشی

1 وارث کرمانی، Dreams Forgotten، ص 22
2 شعرالعجم، جلد سوم، ص 4، 5
3 ایضاً، ص 8
4 ایضاً، جلد سوم، ص 9
5 ایضاً، جلد سوم، ص 10
6 شعرالعجم، جلد چہارم، ص 175، 176
7 ایضاً، جلد سوم، ص 19
8 ایضاً، جلد سوم، ص 23-18
9 ایضاً، ص 24
10 شعرالعجم، جلد پنجم، ص 67
11 نبی ہادی، ص 263
12 ایضاً، ص 12، 13
13 امیری فیروز کوہی، مقدمہ دیوان صائب، ایران 1345، ص 5
14 شعرالعجم، جلد سوم، ص 197-196
15 یادگار، ص 97
16 پری گارنا، ص 67
17 شعرالعجم، جلد دوم، ص 23-17؛ نیز پری گارنا، ص 90
18 پری گارنا، ص 91-90
19 ایضاً، ص 91-90
20 وارث کرمانی، ص 88
21 پری گارنا، ص 92
22 ایضاً، ص 94
23 حمید احمد خاں، ص 111-106
24 پری گارنا، ص 99

25 خورشید الاسلام، ص 108
26 شبلی، شعرالعجم، جلد سوم، ص 177
27 پری گارنا، ص 100-101
28 ایضاً، ص 100
29 یادگار، ص 108-110
30 وارث کرمانی، ص 88
31 ایضاً، ص 88
32 ایضاً، ص 21
33 مراۃ الخیال، ص 296 بحوالہ مرقع غالب، حمید احمد خاں، لاہور 2003، ص 226؛ نیز مراۃ الخیال (قلمی) ادارۂ ادبیاتِ اردو، حیدرآباد (نمبر شمار 1880) مکتوبہ 1219ھ، ورق 129 (ب) 130 (الف)

○

باب ششم

بیدل، غالب، عرفان اور دانشِ ہند

''بیعتِ بیدل کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیحائی دکھاتا ہے اور چونکہ خامۂ بیدل میرا خضرِ راہ ہے اس لیے سخن میں گمرہی کا مجھے کوئی خوف نہیں۔''

— غالب

''قبلہ، ابتدائے فکرِ سخن میں بیدل و اسیر و شوکت کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا۔ چنانچہ ایک غزل کا مقطع یہ تھا:

طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا
اسداللہ خاں قیامت ہے

پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامین خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہوگیا۔ آخر جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوان حال میں رہنے دیے۔''

— بنام عبدالرزاق شاکر

(عودِ ہندی، ص 204)

○

یہ معلوم ہے کہ انیس برس کی عمر میں غالب نے اپنا پہلا دیوان اردو (1816) اور چوبیس برس کی عمر میں اپنا دوسرا دیوان اردو (1821) مرتب کرلیا تھا۔ اسی 19 برس والے پہلے دیوان کی لوح ہی پر مرزا عبدالقادر بیدل کی روح کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔ وہ اپنے لیے دعا مانگتے ہیں اور بیدل سے ان کی والہانہ شیفتگی لوح و ترقیمہ کے ایک ایک لفظ سے ٹپک رہی ہے:

یا علی المرتضیٰ علیہ وعلی اولادہ الصلواۃ والسّلام
یا حسن بسم اللہ الرّحمٰن الرّحیم یا حسین
ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل رضی اللہ عنہٗ(1)

اس اولین روایت کے قلمی نسخے کے ترقیمہ میں پھر بیدل کی روح سے رجوع کیا ہے اور خود کو 'فقیر بیدل' لکھا ہے:

''تمت تمام شد بتاریخ چہار دہم رجب المرجب یوم سہ شنبہ سنہ ہجری وقت دوپہر روز باقی ماندہ فقیر بیدل، اسد اللہ خان عرف مرزا نوشہ، متخلص بہ اسد، عفی اللہ عنہ، از تحریرِ دیوان حسرت عنوان خود فراغت یافتہ، بہ فکر کاوشِ مضامینِ دیگر رجوع بہ جناب روح میرزا علیہ الرحمۃ آورد''(2)

بیدل نسلاً چغتائی تھے، غالب خود کو ترک بتاتے ہیں۔ دونوں تورانی اور افراسیابی تھے اور دونوں کی جڑیں وسط ایشیا میں پیوست تھیں۔ دونوں مغلیہ دور کے بہترین ترجمان اور سرآمد روزگار شاعر تھے۔ غالب کے ریختہ کلام کی روایت اوّل (یعنی نسخۂ بھوپال اوّل بخطِ غالب) جس کا ذکر اوپر کیا گیا انیس برس کی عمر کا ہے، غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کم عمری میں مرزا کے ذہن وشعور میں ایک تہلکہ برپا تھا۔ ان کے اظہار و اندازِ بیاں میں بلا کا اضطراب اور جودت کی آگ ہے۔ وہ کچھ نہ کچھ بن کر دکھانا چاہتے ہیں اور ان کے فکر وتخیل میں ایک طوفان موجزن ہے۔

غالب نے شروع نوجوانی میں بیدل کو اتنا پڑھا تھا کہ وہ ان کے شعور و لاشعور اور طبیعت میں رچ بس گئے تھے۔ اس زمانے کی شاعری میں غالب بار بار بیدل سے رجوع کرتے ہیں۔ تعجب ہے کہ وہ بیدل کے جیسے مداح اور معتقد تھے کسی دوسرے ہندی یا ایرانی فارسی گو کے نہیں تھے۔ اگر وہ کسی کو اپنا استادِ معنوی، ہادی و رہنما مانتے ہیں تو بیدل کو۔ نسخۂ بھوپال (کتب خانہ فوجدار محمد خاں) جو نسخۂ حمیدیہ کے نام سے شائع ہوا، اس میں گیارہ جگہ غالب نے (جو اس وقت تک اسد تخلص کرتے تھے) بیدل کے اتباع پر فخر کیا ہے اور ان کو بار بار خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔ وہ 'طرزِ بیدل' کی دل کھول کر مدح سرائی کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ 'بیعت بیدل' کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیحائی دکھاتا

ہے۔ ان اشعار میں ’نغمۂ بیدل‘ کی ’شوخی‘ اور ’بہار ایجادیِ بیدل‘ کا والہانہ اعتراف موجود ہے۔ ’خامۂ بیدل‘ کو خضرِ راہ بتاتے ہیں۔ انھیں ’دریاے بے ساحل‘ کہتے ہیں، ان سے معنی آفرینی کی درخواست کرتے ہیں، اور دعا مانگتے ہیں کہ بیدل اگر ’غنچہ کو شوکتِ گل‘ عطا کرتے ہیں تو ان کی عنایت سے میری صلاحیتوں کو بھی فروغ عطا ہوگا:[3]

141 اسد ہر جا سخن نے طرحِ باغِ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگِ بہار ایجادیِ بیدل پسند آیا (نخ)

151 مجھے راہِ سخن میں خوفِ گمراہی نہیں غالب
عصائی خضرِ صحراے سخن ہے خامہ بیدل کا[4] (نخ)

161 مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب
ساز پر رشتہ پئے نغمۂ بیدل باندھا (نخ)

176 آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل
”عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ“ (نخ)

224 دل کارگاہِ فکر و اسد بینوائی دل
یاں سنگِ آستانۂ بیدل ہے آئینہ (نخ)

224 جوشِ دل ہے مجھ سے حسنِ فطرتِ بیدل نہ پوچھ
قطرے سے میخانۂ دریاے بے ساحل نہ پوچھ (نخ)

229 ہے خامہ فیضِ بیعتِ بیدل بکف اسد
یک نیستاں قلمروِ اعجاز ہے مجھے (نخ)

253 جوشِ فریاد سے لوں گا دیتِ خواب اسد
شوخیِ نغمۂ بیدل نے جگایا ہے مجھے (نخ)

256 گر ملے حضرتِ بیدل کا خطِ لوحِ مزار
اسد آئینۂ پردازِ معانی مانگے (نخ)

271 ہر غنچہ اسد بارگہِ شوکتِ گل ہے
دل فرشِ رہِ ناز ہے بیدل اگر آوے (نخ)

350 اسد قربانِ لطفِ جورِ بیدل
خبر لیتے ہیں لیکن بیدلی سے (ق)
طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا
اسداللہ خاں قیامت ہے (عود ہندی)

لطف کی بات ہے کہ الاّ آخری شعر کے جو ایک خط میں آیا ہے، اور اس سے پہلے کے ایک شعر کے باقی دس کے دس شعر اُس کلام کے ہیں جو روایتِ اول سے تعلق رکھتا ہے اور جو 19 برس سے پہلے کا ہے۔ مزے کی بات ہے کہ ان میں سے ایک شعر بھی انتخاب میں نہیں آیا لیکن اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس کم عمری ہی میں غالب کو بیدل سے ایسی مناسبت ذہنی محسوس ہوئی اور وہ بیدل کی عقیدت اور رنگ و آہنگ میں اس حد تک ڈوب گئے کہ اندر ہی اندر دل فرشِ رہِ ناز ہے بیدل اگر آوے کی کیفیت پیدا ہوگئی۔ یہ اثرات اتنے گہرے اور ہمہ گیر تھے کہ آگے چل کر تہ نشیں اور ذہن وشعور میں ہمیشہ کے لیے پیوست ہوگئے۔ بعد کے کلام میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں جن کی معنی بندی اور دقیقہ سنجی بہارایجادیِ بیدل کی یاد دلاتی ہے۔

نوعمری میں بیدل کی تعریف دراصل اس خیال بندی اور شعریات کی تعریف تھی جو غالب کو اپنی طبیعت اور اپنے ذہن و مزاج سے قریب محسوس ہوتی تھی۔ یہ بیدل ہی کے جذب وکمال کے پرتو کا فیضان تھا کہ پندرہ سے انیس برس کی عمر میں غالب ایسے ایسے معنی آفریں شعر کہنے پر قادر ہوگئے تھے:

153 لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِبہاری کا

---

162 ہرچند میں ہوں طوطیِ شیریں سخن ولے
آئینہ آہ میرے مقابل نہیں رہا

---

162 وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

---

166 بسانِ سبزہ رگِ خواب ہے زباں ایجاد
کرے ہے خامشی احوالِ بیخوداں پیدا

---

168 عروجِ نامیدی چشمِ زخمِ چرخ کیا جانے
بہارِ بے خزاں از آہِ بے تاثیر ہے پیدا

---

170 ہے بہاراں میں خزاں حاصل خیالِ عندلیب
رنگِ گل آتش کدہ ہے زیرِ بالِ عندلیب

---

176 آہنگِ عدم نالہ بہ کہسار گرو ہے
ہستی میں نہیں شوخیِ ایجادِ صدا ہیچ

---

186 یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تبِ گرمیِ رفتار ہنوز

---

188 کفر ہے غیر از وفورِ شوق رہبر ڈھونڈھنا
راہِ صحرائے حرم میں ہے جرس ناقوس و بس

---

199 تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم

---

204 دیرِ و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

---

204 گل غنچگی میں غرقۂ دریاے رنگ ہے
اے آگہی فریبِ تماشا کہاں نہیں

---

211 ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

---

211 دیتا ہوں کشتگاں کو سخن سے سرِ تپش
مضرابِ تار ہاے گلوے بریدہ ہوں

---

237 طبع ہے مشتاقِ لذت ہاے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

---

253 جامِ ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دوعالم سے لگایا ہے مجھے

---

254 جوہرِ تیغ بسرچشمۂ دیگر معلوم
ہوں وہ سبزہ کہ زہراب اُگاتا ہے مجھے

---

258 کارگاہِ ہستی میں لالہ داغ ساماں ہے
برقِ خرمنِ راحت خونِ گرمِ دہقاں ہے

---

276 اسد بندِقبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

---

286 اسد وارستگاں باوصفِ ساماں بے تعلق ہیں
صنوبر گلستاں میں بادلِ آزادہ آتا ہے

ان اشعار میں جو معنی بندی، تخلیقی اضطراب، حسن کاری اور سرشاری ہے، نیز جو ترکیب سازی اور خیال افروز بندشیں ہیں، آنے والے ایک بڑے شاعر کی آمد کا اعلان کررہی ہیں۔

(1)

ماہرین[5] نشان زد کرتے ہیں کہ بیدل کا ظہور عہدِ مغلیہ کا ایک غیر معمولی واقعہ تھا:

صد قطرہ و موج محوِ طوفاں گردد
کز دریا گوہرے نمایاں گردد
فطرت عمرے کند تگ و تازِ ہوس
تانقش ادب بندد و انساں گردد

(سیکڑوں قطرے اور موجیں طوفان میں محو ہوجاتی ہیں، تب جاکر دریا سے کوئی گوہر نمودار ہوتا ہے۔ فطرت ایک عمر ہوس کی تگ و دو میں رہتی ہے، تب کہیں جاکر ادب کا نقش تشکیل پاتا ہے اور کوئی انسان وجود میں آتا ہے)

— بیدل

ہندوستان میں کئی سو برس کی فارسی شاعری کی تاریخ میں بیدل ہر اعتبار سے ایک محیرالعقول شخصیت تھے۔ ان کے نابغۂ روزگار اور عبقری شخصیت ہونے میں شبہ نہیں۔ ان سے بہت سی خرق عادات روایات و کرامات منسوب ہیں۔ ان کے تذکرہ نگار بتاتے ہیں کہ ان کی زندگی میں ہدایتِ روحانی اور وارداتِ باطنی کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ بندرابن داس خوشگو سے روایت ہے کہ بیدل کی اپنے مرشد سے پراسرار حالات میں ملاقات ہوجاتی تھی، وہ گلیوں کی بھیڑ بھاڑ میں یا بازار کے ہجوم میں مل جاتے۔ بیدل بے اختیارانہ عالمِ جذب

میں اپنے مرشد کے پیچھے بھاگتے، جب ہوش آتا تو دیکھتے کہ مرشد کہیں نہیں ہیں۔

بیدل نہایت پُرگو شاعر تھے۔ انھوں نے غزلیات کا جو عظیم سرمایہ چھوڑا ہے اس کا مقابلہ کوئی فارسی شاعر نہیں کرسکتا۔ ان کے صرف غزلیہ اشعار کی تعداد ساٹھ ہزار سے زیادہ بتائی گئی ہے۔ بشمول مثنویوں کے کل منظوم کلام کی تعداد ایک لاکھ آٹھ ہزار اشعار سے بھی اوپر ہے،[6] نثر میں جو کچھ لکھا ہے وہ اس کے علاوہ ہے۔ انھوں نے شاہجہاں اور اورنگ زیب کا وہ زمانہ دیکھا تھا جب مغلوں کی سطوت و جلال کا ڈنکا بج رہا تھا۔ اس وقت کے ذی اقتدار عمائدین، امرا، روسا، شہزادے بیدل کے قدرشناس تھے۔ اہلِ نظر انھیں 'ابوالمعانی' کہتے تھے۔ اہلِ اعتقاد انھیں صاحبِ کرامات صوفیِ صافی مانتے تھے اور معتقدین ان کا مرتبہ جنید اور شبلی تک پہنچاتے تھے۔ ابنِ عربی اور مولانا روم سے جو متصوفانہ روایات چلی آتی تھیں وہ ان کے دل و دماغ کا حصہ تھیں۔ بچپن ہی سے ان میں کشف و کرامات کے آثار دکھائی دینے لگے تھے۔[7]

بیدل گوتم بدھ کی سرزمین بہار میں (1054ھ/ 1644) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد مرزا عبدالخالق اگرچہ آبا و اجداد سے پیشۂ سپہ گری رکھتے تھے لیکن خود قادری المشرب صوفی تھے۔ کہا جاتا ہے کہ قادریہ سلسلے کے ایک بزرگ کی وساطت سے انھوں نے حضرت غوث الاعظم کی روحِ مقدس سے تلقین حاصل کی تھی۔ عبدالغنی لکھتے ہیں کہ مرزا عبدالخالق اوائل عمر سے ترکِ ماسوا کر کے خلوت کدۂ وحدت کے تماشائی بن گئے تھے۔ لیکن بیدل ابھی پانچ سال کے بھی نہ تھے کہ والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ بعد میں ان کے چچا مرزا قلندر نے ان کو پالا، وہ بھی صوفی منش تھے۔ بیدل اپنے عہد کے جن درویشوں سے خاص عقیدت رکھتے تھے ان میں ایک بزرگ شاہ کمال اور دوسرے شاہ ملوک تھے جن کے تکیوں پر وہ حاضری دیا کرتے تھے۔ شاہ کمال سالک تھے، شاہ ملوک مجذوب تھے اور اکثر بے لباسی کے عالم میں رہتے تھے۔ بیدل ابھی چھوٹے تھے کہ انھوں نے نیرنگیِ روزگار کے عجیب و غریب مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے۔ شاہجہاں جیسے عظیم بادشاہ کو اورنگ زیب کے ہاتھوں تخت و تاج سے محروم ہوتے اور نظربند کیے جاتے دیکھا، نوجوان شہزادوں کو برسرِبازار

ذلیل و رسوا اور تہ تیغ ہوتے ہوئے دیکھا، داراشکوہ اور اس کے بیٹے کو پابجولاں دہلی کی گلیوں میں پھرایا جانا اور پھر ان کا قتل کیا جانا اور بعد میں سرمد کی شہادت ایسے خون آشام و دل دہلا دینے والے سانحات تھے کہ تاریخ کے عروج و زوال کا نقشہ آنکھوں کے آگے پھر گیا۔ بیدل کے ذہن وشعور کی زمین جو تصوف وسلوک کے لیے پہلے ہی نرم تھی اب اور بھی گداز ہوگئی۔

> ''مجذوب شاہ ملوک عالمِ جذب میں تنہا محوِ گفتگو رہتے تھے۔ سراپا دل درد آلود تھے۔ بیدل بڑی توجہ سے ان کی باتیں سنتے، ایک بار فرمایا کہ جو کچھ میرے منہ سے نکلتا ہے قلمبند کرتے جاؤ۔ بیدل تین روز تک شاہ صاحب کے ملفوظات کا ایک ایک مصرع لکھتے رہے جن میں ویدانت کی اصطلاحیں استعمال کی گئی تھیں۔''(8)

انھیں شاہ ملوک کے متعلق بیدل ایک رباعی میں کہتے ہیں :

بیدل چہ قدر بر تو نفس سوختہ اند
کایں شعلہ بیاں کلامت آموختہ اند
ای شمع زیر پر توات اندیشہ گداخت
گویا بگداز دلت افروختہ اند

(بیدل، انھوں نے تجھ پر کتنی جاں سوزی کی ہے، تب جا کر تیرے کلام میں شعلہ بیانی آئی ہے۔ اے شمع! تیرا پرتو ہی اندیشہ وخیال میں سرایت کرگیا ہے، اور دل میں جو گداز پیدا ہوا ہے تیری بدولت ہے)

اڑیسہ کے ایک درویش شاہ قاسم ہواللہی کی خدمت میں بھی بیدل کی حاضری کا پتہ چلتا ہے۔ بیدل انھیں قطب الاقطاب بتاتے ہیں۔ جب بیدل 1071ھ میں اپنے ماموں مرزا ظریف کے ساتھ کٹک، اڑیسہ میں تھے تو یہ ''قطب زماں اپنی نگاہ عالم سیر کی وجہ سے بیدل کی وہاں موجودگی کی اطلاع پاکر اس گوہرعزیز کی تربیت کے لیے خود اسے جاکر ملے۔''(9) بیدل شاہ قاسم کی متعدد حیرت انگیز کرامات کا بھی ذکر کرتے ہیں۔

عبدالغنی لکھتے ہیں کہ بیدل کو ایک اور درویش شاہ یکہ آزاد سے بھی نسبت تھی۔ یہ

بیدل سے آرہ میں ملے جو پٹنہ سے کچھ ہی دور مغرب میں واقع ہے۔ یکہ آزاد نہایت ریاضت گزار بزرگ تھے۔ ایک روز تمازتِ آفتاب کے باوجود اسی مقام پر جلوہ فرما ہوئے جہاں بیدل اقامت پذیر تھے، وصیت فرمائی کہ میرے مرنے کے بعد ان اشعار پر غور وفکر کرتے رہنا:

این توئی ظاہر کہ پنداری توئی
ہست اندر توئی تو از بیتوئی
او تو است اما نہ این تو کہ تن است
آں توئی کان برتر از ما ومن است
توئی تو در دیگری آمد دفین
من غلام مرد خودبین چنیں (10)

(یہ تو ہے جو جانتا ہے کہ تو ہے۔ اندر بھی تو ہے باہر بھی تو ہے، بے توئی بھی تو ہے کہ جسم سے ورا ہے، وہ بھی تو ہے کہ من و ما سے ورا ہے اور دوسروں میں بھی تو ہے۔ اور میں ایسے خودبیں وخودآگاہ کا غلام ہوں)

''کٹک میں رہتے ہوئے بیدل کی طبیعت پر شوق و اضطراب اور وجد و سرور کی کیفیت طاری رہتی تھی اور یہ شعر بے اختیار زباں پر جاری ہوجاتا تھا:

از ہرچہ سرایمت فزونی
خودگوئی چہ گو یمت کہ چونی

(میں تیری جتنی بھی مدح کروں تو اس سے بلند و برتر ہے، تو خود ہی بتا میں کیا کہوں کہ تو کیا کیا ہے)

اسی عالم میں ایک رات محوخواب تھے۔ اچانک آنکھوں کے سامنے انوار ہی انوار روشن ہوگئے اور الہام کدہ بے حرف وصوت سے یہ بیت سنائی دی:

از ما با ما ست ہرچہ گوئیم
ما ہچو توئی دگر چہ گوئیم

(ہم جو کچھ کہتے ہیں خود ہی سے کہتے ہیں، اس کے سوا اور کیا کہیں کہ ہم وہی ہیں جو تو ہے)

''طبیعت کے اضطراب و حال کی کیفیت اظہار سے باہر تھی۔ اس واقعے کے ایک سال بعد 1076ھ میں دہلی میں ایک مجذوب شاہ کابلی سے ملاقات ہوئی۔ کسی نے شاہ صاحب کو کابل میں دیکھا تھا، خود وہ اپنے بارے میں کسی سے کچھ نہیں بتاتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ شاہ قاسم ہواللہی کی طرح وہ بھی بیدل سے خود آکر ملے۔ دور ایک ویرانے میں انھیں لے گئے جہاں قیام تھا۔ نمازِ عصر کا وقت تھا۔ دونوں آمنے سامنے بیٹھ گئے سکوت طاری ہوگیا۔ بزبانِ خاموشی صدرنگ گفتگو جاری تھی جب ایک پہر رات گزرگئی تو شاہ صاحب بصورت قہقہہ نعرہ زن ہوئے اور یہ شعر پڑھا جو بیدل نے کٹک میں عالمِ خواب میں سنا تھا:

از ما با ماست ہرچہ گوییم
ما ہیچو توئی دگر چہ گوییم

رات کی تاریکی اور سکوت، ویرانہ اور پھر شاہ صاحب کا عالمِ خواب کی بات کو بصد قہقہہ دہرانا، بیدل کی حالت غیر ہوگئی، پوچھا یہ شعر کس کا ہے۔ شاہ صاحب نے فرمایا۔ از ماست شبہ چیست! یہ کہہ کر پادراز کیے اور سوگئے۔ بیدل پر بھی نیند نے غلبہ کیا۔ جاگے تو شاہ کابلی غائب اور باوجود تلاشِ بسیار کے نہ مل سکے۔''(11)

بیدل کے خرقِ عادات اور روحانی جہت کی طرف اشارہ کرنا اس لیے بھی ضروری تھا تاکہ ان کی پراسرار روحانی شخصیت کی لاشعوری و ثقافتی جڑیں نگاہ میں رہیں۔ نیز ہندوستان کے دور دراز کے علاقوں میں ان کی سیر و سیاحت اور درویشوں، صوفیوں، فقیروں سے ان کی پراسرار ملاقاتوں کا کچھ اندازہ رہے۔ وہ نہایت وسیع التعلقات اور وسیع التجربہ شخص تھے، ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ مقامی روایات اور ویدانت اور ہندوؤں کے مذہبی صحیفوں کے بارے میں معلومات رکھتے تھے۔ ان کے افکار و عادات اور تخلیقی سرّیت کو سمجھنے کے لیے ان تمام امور کا نگاہ میں رہنا ضروری ہے۔

بیدل کے تصوف کی کشادگی کے بارے میں بھی یہ جاننا خالی از اہمیت نہیں کہ بیدل کا خاندانی تعلق اگرچہ قادریہ سلسلے سے تھا اور ان کے والد، چچا اور ماموں جن کے زیرِ عاطفت انھوں نے پرورش پائی تھی، سب قادریہ سلسلے سے تعلق رکھتے تھے۔ لیکن اپنی

افتادِ طبع کے باعث خود بیدل نے چشتیہ سلسلے والوں کی پیروی میں سماع کو بھی اختیار کیا۔ نیز شیخ احمد سرہندی کے نقشبندی سلسلے سے بھی ان کے ربط و ضبط کا پتہ چلتا ہے۔ عبدالغنی کا بیان ہے کہ بیدل کے بارے میں مشہور تھا: ''خودش از سلسلۂ قادریہ بود، سماع از چشتیہ گرفت و تربیتِ نفس از نقشبندیہ''۔ اس سے ان کی طبیعت کی آزادگی و کشادگی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

عبدالغنی لکھتے ہیں کہ ایک روز فریدالدین عطار کا تذکرۃ الاولیا پڑھ رہے تھے۔ حضرتِ شبلی کے اس قول پر پہنچے تو غور و فکر میں مبتلا ہوگئے: ''التصوف شرک کانہ صیانت القلب عن غیر ولاغیر ''۔ یعنی تصوف شرک ہے کیونکہ اس کا مقصد قلب کو غیر سے محفوظ رکھنا ہے، حالانکہ غیر پایا ہی نہیں جاتا۔ اس موقع پر شاہ قاسم ہواللہی تشریف لائے، دیکھ کر خوش ہوئے اور انھیں ائمہ تصوف کے اقوال جمع کرنے کو کہا۔ خوشگو کا بیان ہے کہ خانِ آرزو بیدل کو فارسی کا ابنِ عربی کہتے تھے۔ ایک بار حضرتِ بایزید بسطامی نے بارگاہ الٰہی میں درخواست کی کہ مجھے کوئی ایسی عبادت بتائی جائے جو مقبولیت کے درجۂ کمال پر پہنچا دے۔ جواب ملا یہاں 'کمال' کے بجائے 'نقص' درکار ہے۔ بیدل نے مثنوی محیط اعظم میں کہا ہے:

کمال ترا کس خریدار نیست
متاعی بجز نقص درکار نیست (12)

(کمال کی یہاں ضرورت نہیں، تیرا نقص ہی سب سے بڑی دولت ہے)

بیدل کا تخلص سعدی کے مصرع:

بیدل از بے نشاں چہ گوید باز

سے لیا گیا تھا۔ اضطرابِ باطنی کی کیفیت بیدل کے پورے کلام میں موجزن ہے۔

بیدل بہ حسن مطلع نازش چساں رسیم
مارا کہ ذرہ ساختہ حیران آفتاب

(بیدل! ہم اس کے عشوہ و ناز کے حسن کی تنویر تک کیسے پہنچیں، ہم تو مجسم ذرہ بنے حیرت سے آفتاب کو دیکھتے ہیں)

بحر بیتاب کہ آں گوہرِ نایاب کجا ست
چرخ سرگشتہ کہ خورشیدِ جہانتاب کجاست
(سمندر بے تاب ہے کہ وہ نایاب گوہر کہاں ہے۔ آسمان سرگرداں ہے کہ
خورشید جہاں تاب کہاں ہے)

آں کیست شود محرم اظہار و خفایش
آئینہ خویش اند عیاں ہا و بیانہا
(وہ کون ہے جو اس کے ظاہر و باطن کا محرم ہے، خود جس کا عیاں و بیاں آئینے
کی طرح روشن ہے)

یعنی اس کا سمجھنا آسان نہیں۔ اگر کوئی کچھ تعبیر بیان کرتا ہے تو وہ اس قابل نہیں کہ بھروسا کیا جائے:

ہر کس اینجا از مقام و حال خود گوید خبر
از زبانم حرف او گر بشنو باور مکن
(یہاں ہر شخص اپنے حال اور مقام کی خبر دیتا ہے۔ اگر میری زبان سے اس کی
کوئی بات سنو تو مت یقین کرو)

با ہر کمال اندکی آشفتگی خوش است
ہرچند عقل کل شدہ ای بے جنوں مباش
(ہر کمال کے ساتھ تھوڑی سی آشفتگی بھی ضروری ہے، بھلے ہی جتنا عقل مند
ہوجاؤ جنوں سے رشتہ مت توڑو)

ڈاکٹر عبدالغنی کہتے ہیں کہ بیدل کو مثالی انسان دیکھنے کی آرزو تھی جو انھیں کہیں دکھائی نہ دیتا تھا۔ انھوں نے دارالسلطنت میں رہتے ہوئے درد و اندوہ کے ساتھ اس بات کا مشاہدہ کیا تھا کہ ادبار اور تنزل اندر ہی اندر گھن کی طرح معاشرہ کو کھائے جارہا ہے۔ چنانچہ انھوں نے اپنی شاعری میں انسان کو دعوت عمل دی کہ وہ دیکھنے میں عالم اصغر سہی دراصل وہ عالم اکبر ہے اور اپنی قوت عمل کی بنا پر اس کو بے پناہ اہمیت حاصل ہے۔ انھیں

انسان کے ممکناتِ کار، طاقت اور توانائی پر اصرار ہے۔ بیدل کے نظامِ تصوف کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں انسان اور اس کی قوتِ عمل کو مرکزیت حاصل ہے۔ کائنات کا سب سے بڑا راز خود انسان ہے:

کدام رمز و چہ اسرار، خویش را دریاب
کہ ہر چہ ہست نہاں، غیر آشکار تو نیست (13)

(تمہارے جو بھی رموز و اسرار ہیں، ان کا عرفان حاصل کرلو، اس لیے کہ جو کچھ پوشیدہ ہے تمہارے لیے غیر آشکار نہیں ہے)

بیدل کا کہنا ہے کہ 'انسان مشتِ خاک سہی خلاصۂ کائنات ہے: نہاں در ہر کفِ خاکی جہانیست۔' بیدل کا مشہور شعر ہے کہ سرو و سمن کی رعنائی اور چمن کا حسن و جمال مسحور کن ہے، مگر انسان خود ایک چمن سے کم نہیں، دل کا دروازہ کھولو اور باطن میں جھانک کر دیکھو:

ستم است اگر ہوست کشد کہ بہ سیر سرو و سمن درآ
تو ز غنچہ کم نہ دمیدۂ درِ دل کشا بہ چمن در آ

''بیدل انسان کو شمعِ بزم قدس کہتے ہیں اور اس کے لیے ارادہ اور عمل پر زور دیتے ہیں۔ وہ شرر بھی ہے اور گلخن بھی، وہ گوہر بھی ہے اور موج دریا بھی، وہ ذرہ ہے جو آفتاب کو آئینہ دکھا سکتا ہے۔ بیدل زور دیتے ہیں کہ انسان بے پناہ قوت کا مخزن ہے، اس کے انوار کے مقابلے میں کوہِ طور ایک کرمِ شب تاب سے زیادہ نہیں:

مو بمویم چشمۂ برق تجلی ہاے اوست
طور اگر آتش فروزد کرمِ شب تاب منست'' (14)

بیدل انسان کے امکانات کے متعلق بے حد پُر امید ہیں۔ اس معاملے میں وہ رومی کے ہم نوا ہیں اور کہیں کہیں تو مستی اور جوش و خروش میں ان سے بھی آگے نکل جاتے ہیں۔ اگرچہ اقبال تصوف کے خلاف تھے لیکن بیدل کے معترف تھے۔ وہ ان کے فکر و فلسفہ میں حرکت و عمل اور تصورِ انسان کو اہم قرار دیتے ہیں۔ بیدل کی سعی و عمل کی قوت سے اقبال کے فلسفۂ خودی تک زمانہ دو صدیوں کا ہے، لیکن فاصلہ صرف ایک قدم کا ہے۔ سفینۂ خوشگو میں ہے کہ اورنگ زیب عالمگیر بھی بیدل کا قائل تھا۔ انھوں نے ان کے

کئی اشعار کو پسند کر کے اپنے خطوں میں استعمال کیا ہے۔ رقعات عالمگیری میں ایک شہزادہ کو فضول خرچی سے منع کرتے ہوئے بیدل کا یہ شعر لکھا ہے:

حرص قانع نیست بیدل ورنہ اسباب جہاں
آنچہ ما درکار داریم اکثرے درکار نیست (15)

(حرص و ہوس سے پیٹ نہیں بھرتا ورنہ اے بیدل دنیا کا ساز و سامان جو
ہمارے پاس ہے اس میں بیشتر کی ہمیں ضرورت ہی نہیں)

ذیل کے شعر کا حوالہ شہزادہ اعظم شاہ کے نام لکھے گئے رقعہ میں ملتا ہے:

من نمی گویم زیاں کن یا بفکر سود باش
اے ز فرصت بے خبر در ہرچہ ہستی زود باش (16)

(میں نہیں کہتا کہ نقصان اٹھاؤ یا نفع کی فکر کرو، اے مختصر فرصتِ زندگی سے بے
خبر جو بھی کرنا ہے جلد کرو)

امیر خسرو کی طرح بیدل کو بھی سیر و سیاحت کا شوق گویا ودیعت ہوا تھا۔ اڑیسہ کے علاوہ متھرا میں بھی ایک عرصہ تک قیام کیا، وہاں کے سنتوں سادھوؤں اور جوگیوں کا تپج دیکھ کر تپ میں مبتلا ہوگئے۔ انھیں پراسرار باتیں جاننے اور روحانی رموز و نکات کے استغراق کا غیر معمولی شوق تھا۔ وہ ہندو اساطیر، مہابھارت و دیگر صحائف اور تہذیبی روایتوں سے بھی آگاہ تھے۔ متھرا میں شری کرشن کے اثرات، ہندوؤں میں آواگون کا تصور، دریائے گنگا کا احترام ان سب باتوں کا ذکر بیدل کی نظم و نثر کی کتابوں میں ملتا ہے۔ (17) خوشگو کا بیان ہے کہ انھوں نے ہندستانی سنگیت میں بھی مہارت حاصل کی تھی اور ترکی اور ہندی بھی اچھی طرح جانتے تھے۔

بیدل ہندوستان کے مداح تھے۔ ان کی متعدد تصانیف میں ہندوستان کا ذکر ملتا ہے۔ ہندوستان کی رنگینی اور روحانیت کا انھوں نے بار بار ذکر کیا ہے۔ کئی مقامات پر دل کھول کر پان کی تعریف کی ہے۔ خوشگو سے روایت ہے کہ بیدل گاہے گاہے برگِ حشیش استعمال کرلیا کرتے تھے۔ اعلیٰ ادنیٰ، غریب، امیر، ہندو مسلمان الغرض ہر قسم کے لوگوں کے ساتھ ان کے گہرے مراسم تھے۔ بہت سے ہندو بھی ان کے شاگرد تھے، بندرابن داس

خوشگو، سکھراج سبقت اور آنند رام مخلص کا شمار ان کے خاص شاگردوں میں کیا جاتا ہے۔[18] اس زمانے میں بھگتی اور تصوف کے اثرات سے صوفیوں اور سنتوں کی ملی جلی روحانیت کا فیضان اس قدر عام تھا کہ ''یہاں کے رہنے بسنے والوں کے طور طریقوں میں زیادہ فرق نہ تھا۔ زبان، لباس، کھانا پینا، تیوہاروں کا منانا، خوش اخلاقی، توہمات اور سریع الاعتقادی اور بہت سی باتوں میں یکسانیت زیادہ اور اختلاف کم پایا جاتا تھا۔ چنانچہ مسلمانوں سے زیادہ ہندوؤں کو بیدل کی بزرگی اور عظمت کا احساس تھا اور ان میں بہت سے ان کے معتقدین تھے جو ادبی ذوق رکھتے تھے وہ ان کے شاگرد ہوجاتے تھے[19] (بعینہٖ یہی صورت حال غالب کی بھی تھی)۔ ہرگوپال تفتہ سے غالب کا لگاؤ مشہور ہے۔ غالب نے انھیں 'مرزا' کا لقب دیا تھا۔ اسی طرح بیدل کے عزیز ترین شاگرد بندرابن داس خوشگو تھے جنھوں نے استاد کے حالات اپنے اہم تذکرہ سفینۂ خوشگو میں تفصیل سے بیان کیے ہیں اور بہت سی پراسرار باتیں ان سے منسوب کی ہیں جن میں سے کچھ کا ذکر ہم کر آئے ہیں۔

بیدل قوی ہیکل تورانی تھے، آزادانہ درویشوں کے ساتھ گنگا اور سندھ کے علاقوں میں پھرا کرتے تھے۔ بہار میں قیام کے دوران انھوں نے شاہزادہ شجاع کی افواج کے ساتھ سفر کیا تھا، اپنے چچا اور ماموں کے ساتھ رانی ساگر، آرہ، مہسی، کٹک اور کساری بھی گئے تھے۔ بہار اور اڑیسہ کو خیرباد کہنے کے بعد کئی برس وہ دہلی، اکبرآباد اور متھرا آتے جاتے رہے۔ پنجاب میں حسن ابدال سے شہزادہ محمد اعظم کی رکاب میں گجرات کی طرف گئے۔ وہاں سے انھوں نے دکن کا سفر کیا۔ نتیجتاً وہ مقامی روایتوں، رسم و رواج، عقیدوں، فکر و فلسفہ اور ادب و ثقافت سے خوب اچھی طرح واقف ہوگئے تھے۔ دہلی کے قیام کے دوران وہ نواب شکراللہ خاں کے ساتھ بیراٹ بندھیاچل کی سیر کو گئے۔ وہاں کے حسن و تازگی سے اس قدر متاثر ہوئے کہ مثنوی 'طور معرفت' لکھی۔ خود بیدل کا بیان ہے کہ اس کے گیارہ سو اشعار دو دن میں لکھے گئے۔

بیدل کی فیاضی اور سیرچشمی کے بھی کئی قصے مشہور ہیں۔ ایک بار ایک سوداگر کابل سے انار لایا۔ شومئی قسمت سے تمام انار راستے میں گل سڑ گئے۔ سوداگر نے بیدل کی

خدمت میں آکر اپنی داستانِ درد کچھ اس طرح سنائی کہ انھوں نے فوراً نواب شکراللہ خاں کے فرزند اکبر نواب لطف اللہ خاں کو ایک رقعہ پر یہ شعر لکھ بھیجا:

بخیۂ کفشم اگر دنداں نما شد عیب نیست
خندہ دارد چرخ ہم بر ہرزہ گردی ہاے من

نواب صاحب نے خیال کیا کہ بیدل کا جوتا پھٹ گیا ہے اور انھیں پیسوں کی ضرورت ہے۔ انھوں نے درویش کی خدمت کے موقع کو غنیمت جانا اور فی الفور ایک لاکھ روپے بھجوا دیے۔ کہا جاتا ہے کہ بیدل نے تمام روپیہ اسی وقت سوداگر کے حوالے کردیا۔[(20)]

بیدل نے اپنی زندگی میں شاہجہاں سے لے کر محمد شاہ رنگیلے تک آٹھ بادشاہوں کو لال قلعہ کے دیوانِ خاص میں تخت نشیں دیکھا۔ تخت و تاج کے لیے چار جنگیں ان کے سامنے لڑی گئیں۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد وہ تیرہ سال زندہ رہے اور اس پرآشوب زمانہ میں انھوں نے کیا کچھ نہیں دیکھا۔ علاوہ جعفر زٹلی کے اس عہد کا شاید ہی کوئی شاعر ہو جس نے اس قدر بیباکی اور شد و مد سے اپنے زمانے کے زوال اور بدکرداری کا تذکرہ کیا ہو۔ بیدل کے دو پرزور مخمسات شہرآشوب عہدِ جہاندار شاہ میں لکھے گئے جن میں حاکم طبقے کی نخوت پسندی، اقتدار پرستی، ہوس کاری اور بے دینی پر سخت چوٹ کی گئی ہے:

بیدل امروز در مسلماناں
ہمہ چیز است لیک ایماں نیست[(21)]

یہ تندی اور خروش بھی ملاحظہ ہو:

چہ بود سروکارِ غلط سبقاں درعلم وعمل بفسانہ زدن
زغرورِ دلائلِ بے خردی ہمہ تیرِ خطا بہ نشانہ زدن

(غلط سبق پڑھنے والوں کا طرزِ عمل یہ ہوتا ہے کہ وہ علم وعمل میں فسانہ طرازی کرتے ہیں، اور بے خردی کے بیجا غرور کی وجہ سے جب بھی تیر چلاتے ہیں ان کا تیر کبھی نشانے پر نہیں لگتا)

فرخ سیر کے قتل کے سانحہ پر بیدل نے تاریخ کہی ''سادات بہ وے نمک حرامی کروند''۔[22] اس سے ان کی جان خطرہ میں پڑگئی، سادات سے خائف ہوکر وہ لاہور چلے گئے۔ شاکر خاں کو لکھا کہ دنیا ایسا معمہ ہے جو سمجھ میں نہیں آسکتا۔ ان کا ایک ہی بیٹا تھا تین سال کی عمر میں وہ بھی داغ مفارقت دے گیا۔ بیدل نے 1133ھ/ 1720 میں داعیِ اجل کو لبیک کہا۔[23]

بیدل سے کچھ اردو شعر بھی منسوب ہیں۔ ذیل کے دو شعر میر تقی میر کے نکات الشعرا میں ملتے ہیں جنھیں بہت سے تذکرہ نگاروں نے نقل کیا ہے:

مت پوچھ دل کی باتیں وہ دل کہاں ہے ہم میں
اس تخم بے نشاں کا حاصل کہاں ہے ہم میں
جب دل کے آستاں پر عشق آن کر پکارا
پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں (24)

بیدل کی شہرت براعظم ہندوستان کے اطراف و جوانب میں بھی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے دوست شکراللہ خاں کے ساتھ افغانستان کابل بھی گئے تھے اور وہاں پٹھانوں پر اپنی عجیب وغریب شخصیت اور شاعری سے ایسا جادو کیا کہ دور دور تک بیدل خوانی کے مدرسے قائم ہوگئے، شمال میں ولایت بدخشاں اور ماورالنہر اور ملحقہ علاقوں میں انھیں ولیِ کامل کا درجہ حاصل ہوگیا۔ بیدل کو افغانستان میں قومی شاعر کا درجہ حاصل تھا۔[25] اہلِ کابل نے بیدل کا کلیات بڑے سائز میں نہایت اہتمام سے چار ضخیم جلدوں میں 1967 میں شائع کیا تھا۔ بیدل کا اصل مزار معدوم ہوچکا ہے۔ موجودہ مزار جو پرانے قلعے کے سامنے سڑک کے کنارے قدرے اونچی جگہ پر ہے خواجہ حسن نظامی کی مساعی پر افغانستان سرکار کی مدد سے 1941 میں بنوایا گیا تھا۔

(2)

بیدل کی شاعری ایک دبستان کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انھیں سبکِ ہندی کی معراج کہا جاسکتا ہے۔ قدرت سے انھیں اظہار و ابلاغ کی حیرت انگیز

طاقت عطا ہوئی تھی۔ ان کا کلام فکر و فلسفہ، نادر استعاروں اور کنایوں کا عجیب و غریب خزانہ ہے۔ ان کے یہاں مضامین کا تنوع اور طرفگی، بندش الفاظ کی میناکاری اور زبان و بیان پر قدرت ہر اعتبار سے حیران کن ہے۔ بیدل کے داخلی تجربے اور واردات کی نوعیت کچھ ایسی ہے کہ باوجود پیچیدگی اور ابہام و اشکال کے ان کی شاعری کی فضا تغزل سے لبریز ہے۔ اس میں ایسا بہاؤ، ایسی سریّت، سرمستی اور نشاط کی کیفیت ہے گویا کوئی ارض و سما کی وسعتوں یا روح کائنات سے ہم کلام ہو۔ بیدل کے کلام کی روح فکر و فلسفہ اور نغمہ و سرمستی ہے۔ اور یہ فکر و فلسفہ فقط تصوف ہی نہیں شبد اور گیان دھیان کی پہنائیوں سے بھی ہم آہنگ ہے۔ بیدل کی پیچیدگی و اختراع اور زبان و بیان پر اعتراض بھی ہوئے لیکن بیدل نے پورے عہد اور پوری روایت کو گہرے طور سے متاثر کیا۔ یہ کم حیرت انگیز نہیں کہ ہندوستان کے آخری دو عظیم شاعر غالب اور اقبال دونوں بیدل کی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں۔ اقبال نے ان کو حرکت و عمل کا شاعر قرار دیا ہے تو غالب انھیں اپنا استادِ معنوی اور خضرِ راہ تسلیم کرتے ہیں۔

ماہرین مانتے ہیں کہ غالب کی فارسی شاعری نسبتاً سلیس و ہموار ہے جبکہ اپنی مادری زبان اردو میں انھوں نے کیا کیا بے باکیاں اور بے اعتدالیاں نہیں کیں، اور کیسے غیر معمولی تجربی آہنگ کو اپنایا اور کھل کر آزادہ روی کو شعار کیا۔ ہرچندکہ وہ کہتے ہیں کہ میری شاعری ایک باغ کی طرح ہے جس کے دو دروازے ہیں ایک اردو دوسرا فارسی، اور وہ اپنی فارسی شاعری کو اردو شاعری پر ترجیح دینے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے، تاہم حیران کن ہے کہ غالب کی 'مٹھی بھر اردو شاعری' کی جتنی تفسیریں اور جتنی تنقیدیں لکھی گئی ہیں شاید ہی کسی شاعر پر اتنا لکھا گیا ہو۔ ماہرین نے کیا کیا دادِ سخن نہیں دی اور کیا کیا دقیقہ سنجیاں اور نکتہ آفرینیاں نہیں کیں۔ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس کو ہر رنگ کے صاحبانِ فہم و بصیرت نے ایسا خراجِ تحسین پیش کیا ہو۔ لیکن جتنا بھی غالب پر لکھا گیا اتنے ہی نئے امکانات کا در بھی وا ہوا ہے۔ غالب کو جہاں داد دیے بغیر نہیں رہا جاسکتا، یہ احساس بھی برابر ہوتا ہے کہ مبہم استعاروں اور ترکیبوں میں لپٹا ہوا یہ کلام گرہ در گرہ ہے،

اس کی کوئی تعبیر مطلق نہیں اور ہر تعبیر کچھ نہ کچھ تشنہ رہ جاتی ہے۔ غالب کی معنی بندی اور تہ داری کے راز کو پانا جتنا آسان نظر آتا ہے اتنا ہی مشکل بھی ہے۔ یہی معاملہ بیدل کا بھی ہے۔ بیدل کی شعریات بھی گرہ در گرہ، پیچیدہ، سریت زدہ اور الجھی ہوئی ہے۔ بیدل کی شہرت و مقبولیت کا گراف بھی غالب کے گراف کی طرح زیر و زبر ہوتا رہا ہے۔

غالب نے بہت کچھ بیدل سے لیا لیکن اپنی راہ الگ بھی بنائی۔ دونوں کا رشتہ میکانکی نہیں تخلیقی ہے۔ سرچشمہ ایک سہی لیکن دونوں اپنی اپنی تخلیقیت کے بادشاہ ہیں۔ ایک مقام پر جاکر دونوں کی آواز اور سروکار الگ ہوجاتے ہیں اور معشوق کے عشوہ و ادا کی طرح حسن کاری اور جلوہ گستری کی کیفیت بھی الگ ہوجاتی ہے جس سے آگے چل کر ہم گفتگو کریں گے۔

تذکروں کی تنقید کے زمانے سے ایک طریقہ موازنہ کا چلا آتا ہے۔ جملہ ماہرین جنھوں نے بیدل اور غالب کے رشتے سے بحث کی ہے، تقابلی مطالعہ کے لیے انھوں نے یا تو ملتے جلتے مضامین اور مشترک زمینوں کو پیشِ نظر رکھا ہے یا علامتوں، ترکیبوں، تشبیہوں کو سامنے رکھ کر مشترک خصوصیات کی نشاندہی کی ہے۔ حمید احمد خاں، عبدالغنی، عباداللہ اختر، ابواللیث صدیقی اور کئی دیگر دقیقہ شناس حضرات نے سیکڑوں کی تعداد میں ملتے جلتے اشعار یکجا کردیے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ غالب کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جو بیدل کا چربہ نظر آتے ہیں۔ (26)

حمید احمد خاں غالباً وہ پہلے صاحبِ نظر ہیں جنھوں نے اس اشتراک ذہنی پر کھل کر لکھا۔ وہ کہتے ہیں کہ:

> ''بیدل اور غالب کی معنوی مناسبت کی ایک دلیل وہ بہت سے مخصوص الفاظ اور ترکیبیں ہیں جو دونوں میں مشترک ہیں۔ غالب ان الفاظ کو کسی فرومایہ نقال کی طرح استعمال نہیں کرتا بلکہ جن فلسفیانہ تصورات پر یہ الفاظ دلالت کرتے ہیں ان کے تمام پہلوؤں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور انھیں اپنی شخصیت کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے...''

''غالب کو ابتدائی دور میں یہ الفاظ و تراکیب بہت مرغوب ہیں اور ان کے استعمال کے ساتھ ساتھ بیدل کے خیالات کا اثر تقریباً ہر جگہ شامل ہے۔ مثلاً جوہر، عرض، تأمل (بمعنی مطالعۂ باطن)، پرافشاں، بال طپیدن، کاغذِ آتش زدہ، دامِ خیال، غبارِ شیشۂ ساعت، یک الف کم اور یک الف بیش وغیرہ۔ اسی طرح خوں شدہ دل اور غنچے کی تشبیہ غالب نے بکثرت استعمال کی ہے۔ مثلاً :

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

اس کا ماخذ بیدل کے اس قسم کے اشعار ہیں :

غنچہ گردیدیم گلشن در گریباں ریختیم
عشرتِ سربستہ از دل ہائے خونیں بودہ است

(ہم نے غنچہ بن کر باغ کی بہار خود اپنے گریبان میں دیکھ لی عشرتِ پنہاں کا مزہ کچھ خوں شدہ دل ہی میں آتا ہے)

غالب کا وہ شعر جس میں اس نے دل کو ایک ٹپکتے ہوئے قطرۂ خوں سے مشابہ قرار دیا ہے، بہت مشہور ہے۔ اس کا سراغ بھی بیدل کے ایک مقطع تک پہنچتا ہے :

ز احوالِ دلِ غم دیدۂ بیدل چہ می پرسی
کہ ہست ایں قطرۂ چوں غنچہ محروم از چکیدنہا

(بیدل کے غم زدہ دل کا حال کیا پوچھتے ہو یہ ایسا قطرہ ہے جو غنچے کی طرح ٹپکنے سے محروم ہے)

اس سے قطع نظر ہمیں کئی ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں دونوں شاعروں نے ایک ہی مضمون ادا کیا ہے مثلاً بیدل کے اِن دو شعروں پر غور کیجیے :

دلِ آسودۂ ماشورِ امکاں در قفس دارد
گہر دزدیدہ است ایں جا عنانِ موجِ دریا را

(ہمارے پُرسکوں دل میں کائنات کے تمام ہنگامے بند ہیں یہاں موتی نے موجِ دریا کی باگ اپنی طرف پھیر لی ہے)

اضطرابِ موج آخر محوِ گوہر می شود
در کمینِ ما دلِ بے مدّعا افتادہ است
(دریا کا اضطراب آخر کار گوہر میں محو ہوجاتا ہے اسی طرح ہماری (ہنگامہ خیزیوں کی) تاک میں بھی دلِ بے مدعا پڑا ہے)

اِن دونوں شعروں کے ساتھ غالب کے حسب ذیل شعر کا تعلق بالکل واضح ہے.

گِلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا
گُہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

اِسی طرح بیدل ایک اور جگہ کہتا ہے:

تنگنائے بیضہ بیدل گوشۂ آرام بود
شد پریشاں مرغِ ما تا بال و پر آوردہ است
(مرغ چھوٹے سے بیضے میں آرام سے تھ وہ جب اس سے باہر آیا اور اُسے بال و پر نصیب ہوئے تو وہ پریشان ہوگیا)

غالب نے اِسی مضمون میں پَرکشائی کی زیادہ وسعت پیدا کی ہے:

بیضہ آسا تنگ بال و پر یہ ہے کنجِ قفس
ازسرِنو زندگی ہو گر رہا ہوجایئے" (27)

ہر چندکہ ایک منزل پر پہنچ کر غالب نے بظاہر تقلید بیدل ترک کردی تھی لیکن یہ اتنا آسان اور اختیاری نہ تھا جتنا غالب نے باور کرنے اور کرانے کی کوشش کی تھی۔ حمید احمد خاں کو بھی اس سے اتفاق ہے کہ برسوں کی مشق سخن اور طبیعت کے فلسفیانہ میلان کی وجہ سے اندازِ بیان جس روش پر پڑ چکا تھا، اس سے بالکل علاحدہ ہونا عملاً غالب کے لیے ناممکن تھا۔ تاہم جب غالب نے اپنے ذاتی اجتہاد کی بنا پر اردو میں بقولِ حالی ایک "نیا مگر کسی قدر ملتا جلتا" اسلوب بیان پیدا کرلیا تب بھی وہ اپنی اولین شاعرانہ عقیدت کو بالکل فراموش نہیں کرسکے۔ حالانکہ سفرِ کلکتہ کے بعد جب وہ فارسی پر توجہ کرنے لگے اور فارسی میں انھیں استادانہ مرتبہ حاصل ہوگیا تو گاہے گاہے بیدل کے بارے میں خفیف کلمے بھی کہنے لگے مثلاً:

''مگر یہ فارسی بیدلانہ ہے، خیر رہنے دو'' (بنام ہرگوپال تفتہ) ''ناصر علی اور بیدل اور غنیمت ان کی فارسی کیا۔ ہر ایک کا کلام بنظر انصاف دیکھیے ہاتھ کنگن کو آرسی کیا۔'' (بنام چودھری عبدالغفور)

بیدل کے لاشعوری اثرات جو اُن کی سائیکی میں جذب ہو چکے تھے وہ ان کی لوحِ ذہن سے کبھی محو نہیں ہوئے۔ آخر عمر کے متعدد خطوط میں اور گاہ گاہ کلام میں بھی بیدل کی روح کسی نہ کسی چور دروازے سے در آتی رہی۔ بڑھاپے میں مرزا ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں بے اختیارانہ لکھتے ہیں:

''ایک چرخ ہے کہ وہ چلا جاتا ہے، جو ہونا ہے وہ ہوا جاتا ہے، اختیار ہو تو کچھ کیا جائے، کہنے کی بات ہو تو کچھ کہا جائے۔ مرزا عبدالقادر بیدل خوب کہتا ہے:

رغبتِ جاہ چہ و نفرتِ اسباب کدام
زیں ہوس ہا بگزر یا مگزر، می گزرد''

(جاہ وحشم سے رغبت کیا اور مال و متاع سے نفرت کیا، تمام خواہشوں سے گزر جا۔ تو اس سے گزرے کہ نہ گزرے یہ سب چیزیں خود ہی گزر جائیں گی)

مجھ کو دیکھو کہ نہ آزاد ہوں نہ مقید، نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، جیے جاتا ہوں ... جب موت آئے گی مر رہوں گا۔ نہ شکر ہے نہ شکایت ہے، جو تقریر ہے بہ سبیل حکایت ہے۔''

(19 دسمبر 1858)[28]

انھوں نے بظاہر کچھ تبدیلیاں کیں اور بیانات بھی دیتے رہے، لیکن شعریات کی روح وہی رہی۔ حمید احمد خاں لکھتے ہیں کہ غالب کے بعد کے کلام میں بار بار یہ شہادت ملتی ہے کہ ابھی بیدل کی آواز اس کے دل و دماغ میں گونج رہی ہے:

''مثال کے طور پر بیدل کا یہ شعر دیکھیے:

تا بہ کے بے مدّعا چوں شمع باید رفتنت
جادۂ خود را نسازی محو در منزل چرا؟

(تو کب تک شمع کی طرح بے مدّعا راہ پیما رہے گا؟ کیوں نہیں اپنے راستے کو منزل میں محو کر دیتا)

ظاہر ہے کہ یہ غالب کے اِس شعر کا نقشِ اول ہے:

رنجِ رہ کیوں کھینچیے واماندگی کو عشق ہے
اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے

بیدل کا شعر ہے:

نیست بیدل غیر از اظہارِ عدم اندر جہاں
تا خموشی پردہ از رخ بر فگند آواز بود

(بیدل! دنیا میں عدم کے ظہور کے سوا اور کوئی چیز نہیں ہے جب خاموشی چہرے سے نقاب اٹھتی ہے تو آواز ہو جاتی ہے)

غالب کہتا ہے:

نشو و نما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

بیدل کا ایک اور شعر ہے:

نفی خود میکنم اثبات بروں می آید
تا کجا رنگ تواں یافت بہارست اینجا

(میں اپنی نفی کرتا ہوں تو اثبات سامنے آتا ہے، ہم کہاں تک رنگ آفرینیاں کریں یہاں تو بہار ہی بہار ہے)

اس کے مقابل میں غالب کا شعر اتنا بلند نہیں ہے مگر یہ ظاہر ہے کہ کسی پیچ در پیچ طریقے پر بیدل کا اثر اس کے دماغ میں کام کر رہا تھا:

نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا
دی ہے جائے دہن اس کو دمِ ایجاد نہیں

غالب کے دورِ پختگی کا ایک اور بہت مشہور شعر ہے جو صاف طور پر بیدل کے ایک شعر کا ترجمہ ہے۔ بیدل کہتا ہے:

بہ ہستی تو امید ست نیستی ما را
کہ گفتہ اند اگر ہیچ نیست اللہ است

(تیری ہستی سے ہماری نیستی پُر امید ہے، کہتے ہیں کہ اگر کچھ نہیں تو خدا ہے)

یہاں شاعر کا استدلال اپنی پوری شاعرانہ کیفیتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے :

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

دراصل لڑکپن میں جو چیز غالب کو سب سے زیادہ باعثِ کشش معلوم ہوئی وہ بیدل کے فلسفیانہ مضامین تھے۔ تحلیلی اندازِ طبیعت کا منطقی نتیجہ فلسفہ دانی ہے۔ بیدل اور غالب دونوں کی طبیعت میں تحلیل و تجزیہ کا مادہ اِس شدّت سے موجود ہے کہ بیدل کا کلام تو تمام تر فلسفیانہ خیالات سے بھرا ہوا ہے اور غالب کی شاعری میں بھی فلسفے کو ایک امتیازی مرتبہ حاصل ہے۔ بیدل کی مابعدالطبیعی دلچسپی نے غالب کو شروع ہی سے بتا دیا کہ یہاں ایک ہم آہنگ روح موجود ہے... اگر بیدل یہ پوچھتا ہے کہ:

کو مقامے کہ تواں مرکزِ ہستی فہمید
از زمیں تا فلک آغوش کشیدست عدم

(وہ مقام کون سا ہے جسے مرکزِ ہستی قرار دیا جاسکے؟ زمین سے آسمان تک تو عدم کا آغوش پھیلا ہوا ہے)

تو غالب بھی پکار اٹھتا ہے کہ:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اسی طرح:

بیدل : قطرۂ ما تا کجا سامان خود داری کند
بحر ہم از موج ایں جا می شارو دام ہا

(ہمارا قطرہ کب تک اپنے نفس کو بچاتا رہے، یہاں تو سمندر اپنی موج میں بھی دام چھپائے ہوئے ہے)

غالب : دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک"(29)

ڈاکٹر عبدالغنی نے بھی خاصی دقت نظر اور محنت سے موازنہ کیا ہے، چند اشعار ان کی مثالوں سے بھی درج کیے جاتے ہیں:

سراغ وحدت ذاتش تواں ز کثرت جست
کہ سائر است در اعداد بے شمار یکی (غالب)
کثرت آثار چشم وا کردن است
ایں صفر چوں محو شد ہماں یک عدد است (بیدل)

بیہودہ نیست سعی صبا در دیار ما
اے بوئے گل پیام تمنائے کیستی (غالب)
بلبل بہ نالہ حرف چمن را مفسر است
یارب زبان نکہت گل ترجمان کیست (بیدل)

در سلوک از ہر چہ پیش آمد گذشتن داشتم
کعبہ دیدم نقش پائے رہرواں نامیدش (غالب)
کعبہ و بت خانہ نقش مرکز تحقیق نیست
ہر کجا گم گشت رہ سر منزلی آراستند (بیدل)

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاق نسیاں کا (غالب)
جلوہ مشتاقم بہشت و دوزخی منظور نیست
میروم از خویش در ہر جا کہ می خوانی مرا (بیدل)

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (غالب)
حرف چندینکہ صرف انسان است
چوں تامل کنی نہ آسان است (بیدل)

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا (غالب)
در جستجوئے ما نکشی زحمت سراغ
جائے رسیدہ ایم کہ عنقا نمی رسید (بیدل)

دل ہر قطرہ ہے سازِ اناالبحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا (غالب)
ہماں محیط کہ خود را بخویش می پوشید
ز پردۂ دل ہر قطرہ شد نقاب کشا (بیدل)

سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں (غالب)
خلقے بہ عدم دود دل و داغ جگر بود
خاک ہمہ صرف گل و سنبل شدہ باشد (بیدل)

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک (غالب)
زندگی در گردنم افتاد بیدل چارہ نیست
شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن (بیدل)[30]

بقول عبدالغنی بیدل و غالب دونوں میں جرأت فکری کی فراوانی ہے۔ دونوں بڑی سے بڑی طاقت اور بڑے سے بڑے مقتدرے کو خاطر میں نہیں لاتے، دوسری طرف کون سا راز ہے جسے آگے بڑھ کر وہ افشا نہیں کرتے۔ وہ نہ تو اس بات سے جھجکتے ہیں کہ دوسروں کو بے نقاب کرر ہے ہیں اور نہ اس بات سے گھبراتے ہیں کہ وہ صدیوں کے مسلمات کی تغلیط کرر ہے ہیں۔ فکر و کردار اور اسلوب بیان کی جرأت مندی غالب کی فطرت کے لیے بے حد باعثِ کشش تھی۔ یہ بھی صحیح ہے مغل یادگاروں کی طرح دونوں میں عظمت، توانائی اور شدتِ جمال کے عناصر بیک وقت ملتے ہیں۔ اسی طرح حکمت و دانش کا عنصر بھی دونوں کے بنیادی عوامل میں ہے۔(31)

البتہ بیدل کائنات کو صوفی کی ماورائی نظر سے دیکھتے ہیں جبکہ غالب دانش و آگہی کی برتری کو تسلیم کرتے ہیں اور ارضیت پر زور دیتے ہیں۔ ہر چند کہ انسان کی مرکزیت کا تصور وہ بیدل سے لیتے ہیں لیکن اسے انھوں نے غیر ماورائی اور ارضیت اساس بنا کر، تمنا کی بیتابی، آرزومندی اور شوق کی بے پایانی سے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔

نثار احمد فاروقی کی رائے بھی پیش نگاہ رہے:

''ز آفتاب طلب شبنم ہوا شدہ را دل رمیدہ ما را زما چہ می جوئی
سراغ قافلۂ عمر سخت ناپیداست ز رہ گزار نفس نقشِ پا چہ می جوئی

محبوب کے رخِ زیبا کو آفتاب سے تشبیہ دی ہے، ہمارا دل ہاتھوں سے یوں نکل گیا جیسے آفتاب شبنم کو اڑا لیتا ہے۔ اب اسے ہمارے پاس کیا ڈھونڈ رہے ہو۔
اسی مضمون کو مرزا غالب نے اس طرح باندھا ہے:

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہوتے تک

قافلۂ عمر تیزی سے گزر رہا ہے اس کا سراغ پانا سخت دشوار ہے۔ سانس عمر کی رہ گزار ہے اس ہوا پر کوئی نشانِ قدم تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ غالب نے اس خیال کو یہ لباس دیا ہے:

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھیے تھمے نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

بیدل کہتے ہیں:

نزاکت ہاست در آغوش میناخانۂ حیرت   مژہ برہم مزن تا نشکنی رنگِ تماشا را

دنیا کو میر نے 'کارگہِ شیشہ گری' کہا تھا، بیدل نے اس سے بھی زیادہ لطیف ترکیب 'میناخانۂ حیرت' ایجاد کی۔ یہاں کوئی یقین و ثبات تو ہے نہیں، محض حیرت اور تحیر ہے۔ اس کے تسلسل سے ہی اسرارِ کائنات نظر کے سامنے گزرتے رہتے ہیں۔ اور دیدۂ حیراں کو محو و مسحور رکھتے ہیں، ذرا پلک جھپکے تو یہ تماشا درہم برہم ہو جاتا ہے۔

بیدل کہتے ہیں:

مشو غافل ز تعجیلِ بہاراں کاندریں وادی   جرسہارا شکستِ رنگِ گل ایں کارواں دارد

سودا اور میر نے تبسم سے ہی ثبات کا نہ ہونا ثابت کیا ہے مگر بیدل نے عرصۂ بہاراں کے مختصر ہونے کا اپنے ہی ڈھنگ سے بیان کیا ہے کہ 'شکستِ رنگِ گل' کاروانِ بہار کا کوسِ رحیل ہے جو ہمیں سنائی نہیں دیتا مگر قافلۂ بہار اسی صدا پر گزر جاتا ہے۔ 'شکستِ رنگِ گل' کو جرس بنا دینا لطافتِ تشبیہ کا کمال ہے۔ اور وہ کہتا ہے:

شش جہت آئینہ دار شوخیِ اظہارِ اوست   نیست جز مژگاں حجابے را کہ بر داریم ما

غالب کا شعر ہے:

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھایئے   طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھایئے[32]

بہرحال یہ تجزیے اور آرا اپنی اپنی جگہ بہت خوب ہیں اور ان سے بہت سی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ لیکن یہ بھی نظر میں رہے کہ متن بہت سے ریشوں اور رشتوں سے بنتا ہے جن میں سے جتنے نمایاں اور معلوم ہوتے ہیں اتنے ہی پنہاں اور نامعلوم بھی ہوتے ہیں۔ مضمون سے مضمون، خیال سے خیال، ترکیب سے ترکیب اور تشبیہ سے تشبیہ پیدا ہوتی چلی جاتی ہے۔ تخلیق کا یہ سفر خاصا پیچیدہ اور پراسرار ہے۔ کچھ عناصر، کچھ مصطلحات، کچھ خیالی پیکر کسی ایک شاعر سے خاص سہی، اکثر مضامین سبکِ ہندی کی شاعری میں سیکڑوں نہیں ہزاروں بار دہرائے گئے ہیں، ویسے بھی متن سے متن اور مضمون سے مضمون بنتا ہے۔ اس نوع کی مشابہتیں دوسرے شعرا کے یہاں بالکل نہ ہوں اس کی کوئی ضمانت نہیں

ہے۔ یہی معاملہ زمینوں، ترکیبوں، بندشوں اور لفظوں کی مینا کاری کا ہے، جن کے معلوم رشتے جتنے برحق ہیں نامعلوم رشتے اتنے ہی پراسرار اور پیچیدہ ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ بیدل سے غالب کا تخلیقی معاملہ اتنا برسرِ زمین نہیں جتنا زیرِ زمین ہے، یعنی اتنا سطح پر نہیں جتنا تہ در تہ اور پیچ در پیچ ہے، اتنا آنکھوں کے سامنے نہیں جتنا نظروں سے اوجھل ہے۔ دوسرے لفظوں میں بات فقط surface structure کی نہیں، کچھ deep structure اور دھندلے منطقوں کی بھی ہے جو تنقید کی منطقی یا تحلیلی یا تقابلی زبان کو جُل دے جاتے ہیں۔ ہم صرف سطح سمندر پر ہاتھ پیر مار رہے ہیں، ان گنت لعل و گہر سمندر کی تہ میں پڑے ہیں جن تک رسائی ممکن نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ غالب کے بہت سے مضامین اور خیالات دوسروں کے ہوتے ہوئے بھی دوسروں کے نہیں۔ ایک مقام پر جاکر غالب کا مسئلہ فقط غالب کا مسئلہ رہ جاتا ہے۔ ڈاکٹر وارث کرمانی واحد شخص ہیں جو غالب شعریات کے اس جدلیت اساس چور کو پکڑنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں:

> ''غالب کی شعریات ایک منفرد اور بے مثال چیز ہے جسے خود انھوں نے اپنے پیچیدہ اور گرہ خوردہ مافی الضمیر کے ابلاغ کے لیے تخلیق کیا تھا۔ یہ مافی الضمیر ایک طلسمی کیفیت رکھتا ہے جو ذوق اور ان کے نامور شاگرد داغ کی شفاف اور عوامی زبان میں بیان ہی نہیں کیا جاسکتا تھا بلکہ میر اور اقبال جیسے عظیم شاعروں کے لیے بھی ممکن نہ تھا کیونکہ وہ عام فہم اور سادہ مزاج تھے۔ (ان کے چاہنے والے جن میں میں خود بھی ہوں جتنی بھی ان کی تعریف کریں وہ سب بجا ہے) لیکن ان لوگوں نے شاعری کا وہ جہنم دیکھا ہی نہیں جس کا شکار غالب ہوئے تھے اور جو تحت الشعور میں قیامت کا شور برپا کرتا تھا۔ جو نہ جینے دیتا تھا اور نہ مرنے دیتا تھ، جو نہ عشق کرنے دیتا تھا نہ پارسائی، جو نہ مومن بننے دیتا تھا نہ کافر۔ غالب نے اپنا سر پیٹ کر ہی یہ شعر کہا ہوگا:
>
> کاری عجب افتادہ بدیں شیفتہ مارا
> مومن نبود غالب و کافر نتواں گفت
>
> (عجب شیفتہ مزاج آدمی سے سابقہ پڑا ہے، غالب مومن تو ہے نہیں
> اور اسے کافر بھی نہیں کہا جاسکتا)

غالب کا مافی الضمیر ان کی اقلیم سخن کے اتنے وسیع رقبہ پر پھیلا ہوا ہے کہ انسانی زندگی کے نہ جانے کتنے پہلوؤں پر اُس کی روشنی پڑتی ہے اور نہ جانے کتنی وارداتیں ہیں جو اُس کی مٹھی بھر اردو شاعری میں سما گئی ہیں بلکہ بعض اوقات بے نام محسوسات کے لیے بھی ہمیں غالب کا شعر نطق عطا کر دیتا ہے۔ غالب سے پہلے اردو غزل عاشقانہ اور صوفیانہ مضامین یا اسلامی اخلاقیات جیسے چند موضوعات پر مشتمل تھی، وہی اردو غزل غالب کے یہاں پہنچ کر ایک عالم کو سمیٹ لیتی ہے۔''(33)

وہ ایک اور اہم بات بھی کہتے ہیں کہ ''غالب جو کہنا چاہتے تھے وہ کم از کم اس زبان میں ادا نہیں ہوسکتا تھا جو اس وقت شاعری میں رائج تھی بلکہ فارسی جیسی عظیم زبان بھی اس کی متحمل نہیں ہوسکتی تھی، جبھی تو بیدل نے اپنے اظہارِ خیال کے لیے نامانوس اور عجیب عجیب بندشوں اور روشِ عام سے ہٹے ہوئے طرزِ بیان میں شعر کہے جنھیں سن کر شیخ علی حزیں جیسے جید استاد نے کہا تھا کہ بیدل کے شعر ہمارے اصفہان میں کوئی سنے گا تو سمجھ ہی نہ پائے گا اور ہندوستان کے ادیبوں نے بھی ان کے کلام کو خارج آہنگ قرار دے دیا تھا۔ بالکل یہی صورتِ حال اردو میں غالب کے لیے بھی پیدا ہوگئی تھی۔... غالب کے گاڑھے اور دبیز فارسی آمیز اسلوب وشعریات نے اردو کو خراب کیا ہے یا اُسے فصاحت و جزالت کے اس درجہ پر پہنچا دیا ہے جہاں عوامی زبان کی شاعری، دست بستہ سر بہ سجود غلام کی شکل میں نظر آتی ہے۔''(34)

وہ میکانکی موازنوں کے معاملہ میں جن کے دانشورانہ اور محققانہ ہونے میں کلام نہیں، ہمارے موقف کی تائید کرتے نظر آتے ہیں، وہ اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ محض ہم مضمون یا مماثل اشعار لکھ دینے سے مسئلہ حل نہیں ہوجاتا۔ وہ غالب کے یہاں فکری ہیجان کے اظہار کے لیے لاشعوری گرہوں اور گانٹھوں تک جانے کی کوشش کرتے ہیں، اور بیدل کے حوالے سے شعریات میں 'برون نہ شدن' کے بند دروازے کا نکتہ اٹھاتے ہیں جو خاصا اہم ہے اور جس پر مزید غور کی ضرورت ہے:

''یگانہ نے اپنے حساب سے بہت بڑا تیر غالب پر مارا تھا۔ یہ سب سطحی باتیں

> ہیں۔ بڑے سے بڑے شاعروں کے یہاں جیسے شیکسپیئر اور مولانا روم ایسے سرقے دیکھے جاسکتے ہیں۔ انھیں سرقہ کہنا جہالت ہے۔ بیدل اور غالب کا تعلق بہت گہرائی میں ہے اور بہت پہلودار ہے۔ محض مماثل اشعار لکھ دینے سے کام نہیں چل سکتا۔ اپنی شدت احساس اور فکری ہیجان کے اظہار کے لیے غالب نے تین تین چار چار فارسی لفظوں میں اضافتوں پر اضافتیں لگائیں جو اردو زبان میں ناجائز اور غیر فصیح سمجھی جاتی ہیں۔ ان کی شاعری میں جگہ جگہ گرہیں اور گانٹھیں پڑی ہوئی ہیں جو واقعی 'برون نہ شدن' کا دروازہ معلوم ہوتی ہیں جسے بیدل نے نہ جانے کس عالم میں کہا تھا:
>
> زسروشِ محفلِ کبریا ہمہ وقت می رسد این ندا
> کہ بخلوتِ ادب و ناز درِ بروں نہ شدن در آ
>
> بیدل کہتے ہیں کہ غیب کے فرشتہ کی آواز ہر وقت آتی ہے کہ ایثار و وفا کی خلوت میں داخل ہونے کی شرط یہ ہے کہ ایسے دروازے سے آؤ جس سے پھر باہر نہ جاسکو۔ نوجوان غالب نے اپنے خاصے شعروں میں یہ 'برون نہ شدن' کا دروازہ رکھا ہے۔"(35)

'برون نہ شدن' کا دروازہ یعنی معنی کو سلجھانے (resolve کرنے یا ٹھکانے لگانے) یا متن سے باہر نکل جانے کی راہ یا تعبیر کے امکانات کو ختم (exhaust) کرنے کی راہ۔ دوسرے لفظوں میں معنی کی مطلقیت کے انسداد کی راہ جس سے معنی میں فشار پیدا ہوتا ہے۔ یاد رہے کہ گرہوں اور گانٹھوں سے مراد لاشعوری دھندلکا یا اشکال و اٹکاؤ، تہ داری یا رکاوٹ (resistence) بھی ہوسکتی ہے جس سے تفہیم کے جمالیاتی عمل میں شدت پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ دروازے سے باہر روشنی ہے اور اندر اندھیرا ہے لیکن باطن کی آنکھ کھلی ہے جو معنی کے حسنِ نظر سوز یا نیرنگِ نظر میں سما جانا چاہتی ہے۔ یہ شعریات کے نیم روشن نیم تاریک دھندلے خطے ہیں جنھیں وہ گرہیں اور گانٹھیں کہہ کر نشان زد کر رہے ہیں، بات فقط فارسی لفظوں اور اضافتوں در اضافتوں کی نہیں (ہرچندکہ یہ لوازم بھی تخلیقی عمل میں شریک رہتے ہیں) بات معنی کے مرکز کو منہدم کرنے، موجودگی کو بے دخل کرنے، مانوس و

موصولہ کے ہر رخ کو رد کرنے، اور لطفِ معنی کی عدم مرکزیت کو جدلیاتی گردش میں لانے کی ہے جو اس شعریات کی لازوال کشش کی کُنہ ہے۔ سبکِ ہندی میں یہ شعریاتِ بیدل کے یہاں اپنی معراج کو پالیتی ہے جس میں مثالیہ، استدلالیہ، قولِ محال، عجیب عجیب تراکیب بمنزلہ چنگاریوں کے ہیں جو غالب کی تخلیقیت کے آتش کدہ میں تپ کر کیا سے کیا بن جاتی ہیں۔ بیدل کا بولتا ہوا جملہ جو بیدل نے ناصر علی سرہندی سے کہا تھا کہ ''شعر خوب معنی نہ دارد'' جو جا و بیجا اقتباس کیا جاتا ہے، دراصل معنی کے مرکز کے انہدام اور گردش کی اس شعریات کے سیاق میں بخوبی پڑھا جاسکتا ہے۔

آیئے پہلے یہ دیکھیں کہ خود بیدل اپنے نظریۂ معنی اور شعریات کے بارے میں کیا کہتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ معنی ہرچند کہ لفظ سے آگے جاتا ہے لیکن لفظ سے نشوونما پاتا ہے۔ سوسیئر کہتا ہے:

کوئی سگنیفائڈ نہیں بغیر سگنیفائر کے

بیدل صدیوں پہلے اس حقیقت سے آگاہ ہیں۔ وہ عارفوں اور یوگیوں کی طرح معنی کی کُنہ پر زور دیتے ہیں:

اصل معنیست کز تقاضا لیش
لفظ می بالد و ادا ہالیش

(اصل معنی ہے کہ تقاضا کرتا ہے، لفظ پیدا ہوتا ہے اور اُسے ادا کرتا ہے)

بیدل کا قول ہے:

''شاعری عبارت از معنی تازہ یابیست''

ان کی کنیت 'ابوالمعانی' بھی اسی وجہ سے پڑی۔ لفظ پہلے سے دیا ہوا ہے، اس کے نئے در و بست سے معنیِ تازہ پیدا ہوتا ہے۔ معنی آفرینی اور معنی پروری پر بیدل کو ناز تھا۔ کہتے ہیں:

بیدل از فطرتِ ما قصر معانیست بلند
پایہ دارد سخن از کرسیِ اندیشۂ ما

(اے بیدل میری ذہانت سے معانی کا محل بلند ہے، میری فکر کی بلندی سے شاعری کا مرتبہ بڑھا ہے)

وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ:

"گرہ کشائی سخنور سخن بود بیدل"

شخصیت اور تاریخ پیچھے رہ جاتے ہیں، فقط (سخن) شبد معنی پروری کرتا رہتا ہے اور یہی سخن سخنور کا بہترین تعارف ہے۔ میرے سخن کے زیرو بم کو پانے کے لیے فہمِ بلند کی ضرورت ہے:

معنی بلند من فہم بلند می خواہد
سیر فکرم آساں نیست کوہم وتَل دارم

(میرے معنیِ بلند کو سمجھنے کے لیے فہمِ بلند کی ضرورت ہے، میری فکر کی سیر
آسان نہیں، اس راہ میں پہاڑ اور ٹیلے پڑتے ہیں)

لیکن عام زبان کی اپنی مجبوری ہے، عام زبان حقیقت کو پانے سے عاجز ہے۔ میرا سخن اسی لیے معدومی سے آزاد ہے کہ میری شاعری عنقا کے پر کی طرح ہے:

سخن تا در جہاں باقیست از معدومی آزادم
زبانِ گفتگو ہا بال پرواز است عنقا را

(جب تک دنیا میں سخن باقی ہے میں معدومی سے آزاد ہوں، عام زبان والوں
کے لیے میری شاعری عنقا کی پرواز کے پر کی طرح ہے، یعنی اس کا سمجھ پانا
محال ہے)

بیدل کے زمانے کے شاعروں کو صنائع اور مشاقی پر ناز تھا، وہ بیان کی کاریگری اور صنعتوں کے دلدادہ تھے، جبکہ بیدل معنی یابی اور معنی گستری پر اصرار کرتے ہیں:

عرض مطلب دیگر و اظہار صنعت دیگر است
بیدل از آئینہ نتواں ساخت وضع جام را

(عرضِ مطلب الگ چیز ہے اور اظہارِ صنعت الگ چیز، بیدل آئینہ سے جام کی
شکل کو نہیں بنایا جاسکتا)

ذیل کے دو شعر ملاحظہ ہوں، معنی وصورت ساتھ ساتھ نشوونما پاتے ہیں لیکن معنی فقط

اتنا نہیں جتنا وہ لفظ میں سما سکتا ہے۔ مادہ تحلیل ہوجاتا ہے اور خیال کے جوہر کا زیر و بم کائنات کی گردش کے ساتھ جاری رہتا ہے:

زرمز صورت و معنی دل خود جمع کن بیدل
بہار اینجاست سامانش دروں بوئی بروں رنگی

(بیدل، صورت و معنی کے رمز سے دل جمعی حاصل کر، بہار کا تمام سامان یہاں موجود ہے، اندر خوشبو ہے باہر رنگ ہے)

دل اگر می داشت وسعت بے نشاں بود ایں چمن
رنگ می بیروں نشست از بسکہ مینا تنگ بود

(دل میں اگر وسعت ہوتو اس چمن کی کوئی حیثیت نہیں، پیمانہ تنگ ہوتو شراب کا رنگ باہر چھلک جاتا ہے)

بیدل معنیِ تازہ کے بغیر حسنِ بیان کو جسدِ بے روح تصور کرتے تھے۔ اپنے زمانے کے شعرا پر ان کا سب سے بڑا اعتراض یہی تھا کہ ان کی شاعری جملہ محاسنِ شعری وصنائع سے آراستہ پیراستہ تو ہے مگر معانی سے محروم ہے، اس لیے اس میں روح اور حرکت موجود نہیں۔

ذیل میں بیدل کے کچھ اشعار بغیر کسی مشابہت و مطابقت یا تغیر وتبدل کی بحث کے یا مضمون کی تخصیص وتعمیم کے پیش کیے جاتے ہیں، فقط یہ دیکھنے اور محسوس کرنے کے لیے کہ اس شعریات کی نوعیت کیا ہے، اور اس میں اور غالب کی شعریات میں کیا داخلی ہمرشتگی ہے۔ ان میں ہر طرح کے اشعار ہیں، ذات و کائنات کے مسائل بھی ہیں، عشق و محبت کی جلوہ سامانی بھی، حرکت و عمل کا اشارہ بھی، شوق وتمنا و توانائی بھی، نیز عظمتِ آدم، آرزومندی وجستجو وتگ وتاز کا اضطراب بھی۔ مضامین کی درجہ بندی کی کوشش یہاں بے سود ہے جو اس شعریات کی نفی کرتی ہے کہ یہ ہر نوع کی مطلقیت وتعین کے خلاف ہے۔ یہاں ہر تعریف بے مایہ اور ہر تحدید بے معنیِ محض نظر آتی ہے۔ کیونکہ یہ شعریات متعینہ سے ماورا ہونے کی شعریات ہے، تعینات ومعمولات سے ورا کی اور معنی کے ایسے نیرنگ کو قائم کرنے کی جو زندگی کی طرح سربستہ راز ہے۔ معمولہ یہاں از دام جستہ ہے۔ یہ شعریات جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا 'بروں نہ شدن' کا دروازہ بند رکھتی ہے تا کہ معنی کی مطلقیت

(مرکزیت/ موجودگی) کا انہدام کیا جاسکے۔ زبان کی شفافیت وہمِ محض ہے۔ زبان آلودگی میں لپٹی ہوئی ہے۔ یہ شعریات ایک طرف نپی تلی شفافیت کو تو دوسری طرف (موضوعی) آلودگی دونوں کو رد کرتی ہے، اور ایک ایسا عرصہ قائم کرتی ہے جو جتنا روشن ہے اتنا دھندلا بھی ہے۔ زبان و بیان فقط وہ نہیں کہتے جو وہ کہتے ہیں، زبان وہ بھی کہتی ہے جو وہ بظاہر نہیں کہتی۔ یہ مبہم استعاروں اور پیچیدہ ترکیبوں اور تشبیہوں میں لپٹے ہوئے اظہار سے نئے سے نئے امکان اور تعبیروں کی راہ کھلی رکھتی ہے۔ یہ زماں کے کسی ایک نکتے کی اسیر نہیں، یہ جانے والے کل سے بھی ہم کلام ہے اور آنے والے کل سے بھی ہم کلام ہونے کی توفیق رکھتی ہے۔ یہ ہر دی ہوئی حقیقت اور ہر متعینہ تصور کو پلٹ دینے اور نادر و نایاب شعری سچائیوں کو قائم کرنے کی شعریات ہے جہاں معنیاتی حسن کاری و لطف و انبساط ایک دائمی جمالیاتی عمل ہے۔ یہ ایسے حرف بولتی ہے جنھیں یہ خود نہیں جانتی یا ایسی راہ چلتی ہے جہاں بنا بنایا راستہ ہے ہی نہیں۔ اگر معنی کے سرو وسمن کی امنگ و آرزو ہے تو اندر کا دروازہ کھولو اور باطن کے چمن میں بے محابا در آؤ۔ یہاں زبان خاموشی ہے اور خاموشی زبان۔ بہار ایجادیِ بیدل کی دکان خاموشی کے مال سے سجی ہوئی ہے بے گفت و شنود کہا کچھ جاتا ہے اور سنا کچھ جاتا ہے۔ یہ جنت کو وعدۂ فردا پر ٹال بھی سکتی ہے۔ یہ مسیحائی اور یوسفی دونوں کو رد کرتی ہے، نہ اس دنیا کا خواب دکھاتی ہے نہ اس دنیا کا، نہ جنت کا نہ جہنم کا کہ کائنات ایک متناقضہ ایک معمہ ہے، نشاط بھی یہیں ہے، بہار بھی یہیں ہے اور نگار بھی۔ یہ انجانی ان دیکھی مہم پر ہے اور رازِ کائنات کے معمہ کی سرّیت میں شرکت کی خواہاں جہاں زکنار ما بہ کنار ما تک زماں کی ایک پوری گردش نکل جاتی ہے۔

بیدل (یا غالب) کی شعریات بے حد پہلودار ہے۔ اس کے جملہ پہلوؤں کو سمیٹنا ناممکنات میں سے ہے، تاہم غور وفکر و تامل سے ان مثالوں میں اس کی کچھ جہات ضرور نظر آئیں گی۔ ان میں سبکِ ہندی کی فنکاری و مشاقی کی جھلک بھی دکھائی دے گی، دقیقہ سنجی، خیال بندی، احساسِ جمال کی شدت، فلسفیانہ گہرائی، معنی آفرینی، آزادگی، تمنا کی تڑپ، کیف ونشاط، جرأت فکری اور مسلمات کو چیلنج کرنے کی ہمت وحوصلہ مندی، یہ سب

کچھ اور اس کے علاوہ بھی بہت کچھ، کہیں مبہم کہیں روشن پرچھائیاں نظر آئیں گی، بیدل نے شرطِ فہمِ بلند اور 'اگر خواہی کشودن چشم بکشا' کی رکھی ہے کہ معاملہ دروں بوئی بروں رنگی کا ہے۔ اکثر و بیشتر داخلی ساختوں میں جہاں معمولہ کو شق کرکے انوکھی اور نادر 'وضعِ جام' تراشی ہے قولِ محال اور جدلیاتِ نفی کا مضمر و غیر مضمر تفاعل بھی نظر آئے گا۔ اس کا رمز سبکِ ہندی کی مثالیہ شاعری میں پیوست ہے لیکن جیسا کہ ہم پچھلے باب میں اشارہ کر چکے ہیں اسے صائب اور متبعین صائب نیز مقلدین شعرا نے سامنے کے اخلاقی و رسمی مضامین اور صنعت گری و بازی گریِ الفاظ کے لیے میکانکی طور پر اتنا برتا کہ تمثیل نگاری کو اس کے اختراعی پایہ سے گرا دیا، رہی سہی کسر اردو میں ناسخ و شاگردانِ ناسخ، نیز ذوق اور ان کے متبعین نے پوری کردی، حالانکہ قولِ محال یا جدلیاتِ نفی کے ابداع کا سب سے زیادہ تخلیقی امکان اسی میں تھا جیسا کہ بیدل و غالب کی شعری منطق کی طرفگی اور تازگی کے طلسمات میں نظر آتا ہے۔ بیدل کی شعریات میں جہاں جہاں مثالیہ کی چھوٹ پڑتی ہے بیدل کی سریت آلود تخلیقیت نے اس کے جدلیاتی جوہر کو اس حد تک ابداع کے درجۂ جمال پر پہنچا دیا ہے کہ یہ مثالیہ صائب وشوکت وغنی وجلال اسیر یا ناسخ و ذوق وظفر کے اخلاقی و پیش پا افتادہ واکہرے مثالیہ سے یکلخت الگ معلوم ہوگا۔ عظیم اذہان کا کمال یہ ہے کہ رواجِ عام کے گدلے پانیوں میں سے بھی صدف نکال لیتے ہیں اور موتی رولتے ہیں۔ غالب تک آتے آتے شعری منطق اور قولِ محال کی یہی طرفگی و طباعی ایک پُرتہیج اور التہاب انگیز جدلیات اساس حرکیاتِ معنی میں ڈھل جاتی ہے جو ہر طرح کی طرفوں اور قطبیت کو رد کرتی اور فارسی و اردو کے حسن کارانہ امتزاج کی یکسر نئی قوس قزح کو خلق کرتی ہوئی معجز بیانی کے ایک ایسے درجہ پر فائز ہوجاتی ہے جس کی کوئی مثال نہ اس سے پہلے تھی نہ بعد میں نظر آتی ہے۔ بیدل کی طرح غالب کے یہاں بھی اکثر احساس نہیں ہوتا کہ داخلی ساخت میں کوئی صنعت کارگر ہے گویا خارجی ہیئتی پیرایے معنی کی طرفگی اور نیرنگ نظر میں تحلیل ہوجاتے ہیں۔ بیدل یوں ہی نہیں کہتے کہ فقط بلند طبع ہی پہچان سکتا ہے کہ میں نے پایۂ معنی کو کس آسمان فہم پر پہنچا دیا ہے۔ ذیل کے اشعار کو بہ نظر تامل دیکھنے کی ضرورت ہے کہ کس طرح

طرزِ بیدل 'سحرِ مشکل کہ بہ کیفیتِ اعجاز رسد' کا درجہ رکھتا ہے:

در نسخۂ بیحاصل ہستی چہ تواں خواند
زاں خط کہ غبار نفسش زیر و زبر شد

(ہستی کے اس نسخۂ بیحاصل میں کیا پڑھا جاسکتا ہے، اس کا تو خط ہی غبارِ نفس سے زیر و زبر ہو چکا ہے یعنی اس قابل ہی نہیں کہ پڑھا جاسکے)

خاموش شو و بہ بیں کہ بے گفت و شنود
چیزی می گوئی و ہماں می شنوی

(خاموش ہو جا اور دیکھ کہ بغیر کہے سُنے تو کیا کہتا ہے اور کیا سنتا ہے)

از قماش خامشی بیدل دکانے چیدہ ام
ہرچہ غیر از خود فروشی ہا بود درباب منست

(اے بیدل میں نے اپنی دکان خاموشی کے مال سے سجائی ہے، سوائے خود فروشی یہاں ہر چیز دستیاب ہے)

در جستجوئے ما نکشی زحمت سراغ
جائے رسیدہ ایم کہ عنقا نمی رسد

(ہماری جستجو میں سراغ رسانی کی زحمت نہ کر، ہم وہاں پہنچ چکے ہیں جہاں عنقا کی بھی رسائی نہیں ہے)

حرف چندینکہ صرف انسان است
چوں تامل کنی نہ آسان است

(حرف کتنے ہی ہیں جو انسان کی خدمت میں حاضر ہیں، لیکن غور وفکر کے نتائج بیان کرنے کی کوشش کریں تو ناکافی ہیں)

زعدم جدانفتادہ ای قدمی دگر نکشادہ ای
نگر آنکہ پیش خیال خود بخیال آمدن آمدی

(تو ابھی عدم سے جدا نہیں ہوا، ابھی دوسرا قدم نہیں بڑھایا۔ وہ دیکھ جو تیرے خیال میں ہے، وہ خود خیال میں مگن ہے)

می گویم و حیرانم می پویم و گریانم
حرفی کہ نمی فہمم راہی کہ نمی دانم

(میں ایسے حرف بول رہا ہوں کہ خود سمجھ نہیں پاتا ہوں، میں روتا ہوں اور دوڑتا ہوں، نہیں جانتا کہ راستہ کہاں ہے)

ستم است اگر ہوست کشد کہ بسیر سرو وسمن درآ
تو ز غنچہ کم نہ دمیدۂ درِ دل کشابہ چمن درآ

(بڑا ستم ہے کہ تیری ہوس تجھ سے سرو وسمن کی سیر کا تقاضا کرتی ہے تو خود غنچہ کی طرح ہے، اپنے دل کے دروازے کو کھول اور چمن میں داخل ہو جا)

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنارِ ما بہ کنارِ ما

(تمام عمر میں تیرا ہم پیالہ رہا، لیکن رنجِ خمار نہ گیا۔ کیا قیامت ہے کہ تو پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی تھا)

وصف تو چو پُرسم از خموشی
گوید بہ اشارتم کہ بخروش
ہرگہ ز سخن سراغ گیرم
فریاد بر آورد کہ خاموش

(جب میں خاموشی سے تیرا وصف پوچھتا ہوں تو وہ اشارتاً کہتی ہے کہ بول اور جب سخن سے سراغ چاہتا ہوں تو آواز آتی ہے کہ خاموش)

درخلوت دل از تو تسلی نتواں شد
چیزیکہ در آئینہ تواں دید مثال است

(خلوتِ دل میں تیری تجلی سے تسلی نہیں ہوتی، آئینہ صرف عکس دکھاتا ہے، پر میں تو تیرے جمالِ جہاں آرا کا مشتاق ہوں)

گلہا بہ خندہ ہرزہ گریباں دریدہ اند
من حرفی از لب تو بہ گلشن نہ گفتہ ام

(پھولوں نے خواہ مخواہ دامن چاک کر رکھا ہے۔ میں نے تو ابھی ایک حرف بھی تیرے لب و رخسار کے بارے میں گلشن میں نہیں کہا)

معمائی معمائی معما
اگر خواہی کشودن چشم بکشا

(تو معمہ کا معمہ ہے، اگر اسے حل کرنا چاہتا ہے تو چشمِ باطن کو کھول کر دیکھ)

(طورِ معرفت)

یارب ایں لعبتِ تحیر چیست
ایں قیامت فروش امکاں چیست

(اے خدا یہ حیرت و استعجاب کی گڑیا کیا ہے، آخر یہ قیامت فروش امکان کیا ہے)

بیدل بہ حسن مطلع نازش چساں رسیم
مارا کہ ذرہ ساختہ حیران آفتاب

(بیدل، اُس کے ناز کے حسنِ مطلع تک ہم کیسے پہنچیں، ہماری حیثیت تو ذرہ کی ہے جو آفتاب کے حسن سے حیران و ششدر ہے)

کو مقامے کہ تواں مرکزِ ہستی فہمید
از زمیں تا فلک آغوش کشیدست عدم

(وہ مقام کون سا ہے جسے مرکزِ ہستی سمجھا جائے، یہ عدم ہی تو ہے جو زمین سے آسمان تک آغوش پھیلائے ہوئے ہے)

دریاست قطرہ کہ بدریا رسیدہ است
جز ما کسی دگر نتواند بما رسید

(وہ قطرہ جو دریا تک پہنچتا ہے وہ دریا ہے، سوائے ہمارے وہ کون ہے جو ہم تک پہنچتا ہے)

اگر عالم ایں است آدم کجاست
اگر ہست آدم بعالم کجاست

(اگر دنیا یہی ہے تو انسان کہاں ہے؟ اگر انسان یہی ہے تو دنیا کہاں ہے؟)

(محیطِ اعظم)

ایں صدف ہا یک قلم بے گوہر اند
عالمے دل دارد ولے دل کجا ست

(یہ سیپیاں موتیوں سے یکسر خالی ہیں، دنیا دل رکھتی ہے لیکن دل کہاں ہے)

درہائے فردوس وا بود امروز
از بیدماغی گفتیم فردا

(جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے تھے لیکن میری بے دماغی کہ میں نے وہاں جانا کل پر ٹال دیا)

جلوہ مشتاقم بہشت و دوزخی منظور نیست
میر وم از خویش در ہرجا کہ می خوانی مرا

(مجھے تیرے نظارے کا شوق ہے جنت و دوزخ میرا مقصد نہیں، بس تو جہاں بلاتا ہے میں مست و بیخود وہیں چلا جاتا ہوں)

مکن سرکشی بسکہ آواز آب
ترقی بقدر تنزل کند

(سرکشی مت کر پانی کی آواز کو سن، جتنا زیادہ نیچے گرتا ہے اتنا اس کی آواز بڑھ جاتی ہے)

زبس قہر و لطفش ہمہ خوش ادا ست
نگہ می کند گر تغافل کند

(اس کا قہر اور اس کا لطف دونوں خوش ادا ہیں اگر وہ تغافل کرتا ہے (یعنی اگر نگاہ نہیں کرتا) تو اس میں بھی اس کی نگاہ شامل ہوتی ہے)

گر آبرو بود از حادثات کاہش نیست
زیاں نمی رسد الماس را از سودنہا

(اگر آبرو ہے تو مخالف حادثات سے نہیں گھٹتی، اگر الماس کو پتھر پر رگڑا جائے تو اس میں کمی نہیں آتی)

اے بے خبر از کم خرداں شکوہ چہ لازم
آدم نہ بود آنکہ ز حیواں گلہ دارد

(اے بے خبر، کم عقل لوگوں سے شکوہ کرنا ضروری نہیں، وہ آدمی ہی نہیں ہے جو حیوان سے گلہ کرے)

گرہمہ برخاک پیچد عشق حسن آرد بروں
کوشش فرہاد آخر کرد شیریں سنگ را

(عشق کتنا ہی مٹی میں مل جائے، حسن اُسے ظاہر کر دیتا ہے۔ فرہاد کی کوشش نے آخرکار پتھر کو شیریں کر ہی دیا یعنی پتھر سے 'شریں' چشمہ نکال ہی لیا)

شیشہ و سنگ آتش و آب اند اندر کہسار
عالمی باہم جدا از اصل دشمن می شود

(شیشہ اور سنگ، آگ اور پانی، کوہسار میں سب ساتھ ساتھ موجود ہیں، جیسے ہی اپنی اصل سے جدا ہوتے ہیں ایک دوسرے کے دشمن ہوجاتے ہیں)

بیدل از کلفت شکست منال
بزم ہستی دکان شیشہ گر ست

(اے بیدل شکست کی تکلیف سے نالاں نہ ہو، بزم ہستی دکان شیشہ گر ہے)

ہر کجا رفتم غبارِ زندگی در پیش بود
یارب ایں خاکِ پریشاں از کجا برداشتم

(جہاں کہیں بھی گیا غبارِ زندگی میرے ساتھ تھا۔ اے خدا اس خاکِ پریشاں کو میں کہاں سے اٹھا لایا)

خیالِ زندگی دردے ست بیدل
کہ غیر از مرگ درمانے نہ دارد

(اے بیدل زندگی کا خیال ایسا درد ہے جس کا علاج موت کے سوا نہیں ہے)

زندگی در گردنم افتاد بیدل چارہ نیست
شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن

(بیدل زندگی گلے پڑ گئی ہے کوئی چارہ نہیں ہے۔ خواہی نہ خواہی اب اسے جینا ہی ہے)

یوسفی کن اگر اسباب مسیحائی نیست
بفلک گر نہ رسیدی بُن چاہے دریاب

(یوسفی کر اگر تیرے پاس مسیحائی کا ساز و سامان نہیں، مسیح کی طرح فلک پیمائی نہیں کرسکتا تو یوسف کی طرح کنوئیں کی تہ لے)

چہ فلک چہ ذرۂ ناتواں بہ ہوائے شوق تو پرفشاں
تو بہار و عالمِ رنگ و بو ہمہ آشیان ظہور تو

(کیا آسمان کیا ذرۂ ناچیز سب تیری ہوائے شوق میں اڑ رہے ہیں، تو عالمِ رنگ و بو کی بہار ہے، پوری دنیا تیرے ظہور کی مظہر ہے)

بہار آرزو در دل گلِ امید در دامن
بہر رنگے کہ می آیم چمن پرداز می آیم

(دل میں آرزو کی بہار اور دامن میں امید کے پھول لے کر میں جس طور بھی آیا ہوں گلزارِ عالم کو سنوارتا ہوا آیا ہوں)

نشاط اینجا بہار اینجا بہشت اینجا نگار اینجا
تو کہ از خود غافلی صرفِ عدم کن دور بینی را

(نشاط بھی یہاں ہے بہار بھی یہاں ہے جنت بھی یہاں ہے معشوق بھی یہاں ہے، اے خود سے غافل دور بینی کے چکر میں نہ پڑ)

دیدۂ انتظار را دامِ امید کردہ ام
اے قدمت بچشمِ من خانہ سفید کردہ ام

(منتظر آنکھوں کو اُمید کا جال بنا رکھا ہے۔ اے وہ کہ تیرا آنا سر آنکھوں پر، میں نے پوری بینائی صرف کردی ہے اور گھر سجا رکھا ہے)

رساند پایۂ معنی بہ آسمان نہم
بلند طبع شناسد کلام بیدل را

(پایۂ معنی کو میں نے نویں آسمان تک پہنچا دیا ہے۔ بیدل کے کلام کو بلند طبع ہی سمجھ سکتا ہے)

مدعی درگزر از دعویٰ طرز بیدل
سحر مشکل کہ بہ کیفیت اعجاز رسد

(طرزِ بیدل کی پیروی کے مدّعی باز آجا، یہ وہ سحرِ مشکل ہے جو کیفیتِ اعجاز کا درجہ رکھتا ہے)

غالب کی فطرت میں انجذاب و اخذ و قبول کا حیرت انگیز مادہ تھا۔ درجۂ کمال تک پہنچنے کے لیے غالب کو جو ذہنی جدوجہد کرنا پڑی وہ بہت کچھ ان کی فطرت کی وجہ سے بھی تھا۔ مرزا نے بیدل سے جو کچھ حاصل کیا اپنی باطن کی آگ اور ذاتی سعی و کاوش سے حاصل کیا۔ وہ اپنے اشعار پر حددرجہ ریاض کرتے تھے۔ غالب کے متن میں غالب ہی بولتے ہیں، غالب نے جو کچھ بیدل سے لیا اپنی طبیعت کے تقاضوں کے مطابق لیا اور اسے اپنا ذاتی تخلیقی رنگ و آہنگ عطا کر کے اس پر اپنا نقش ثبت کر دیا:

من عیارِ خرد ہمی گیرم عقل در بند امتحانِ من است
ہرچہ از غیب در دلم ریزند عقل گوید کہ ہم از آنِ من است
ہرچہ دانش ز خامہ انگیزد گویم آوردۂ بنانِ من است

(میں عقل و خرد کی کسوٹی ہی کو پیش نظر رکھتا ہوں، عقل میرے دائرۂ امتحان میں ہے۔ جو کچھ غیب سے میرے دل میں آتا ہے، عقل کہتی ہے کہ وہ سب میرا ہے۔ میرے قلم سے جو دانش و آگہی نکلتی ہے، میرا دعویٰ ہے کہ وہ میرے ہی وجود کا کرشمہ ہے)

غالب کو 'از آنِ من است' پر اصرار ہے۔ طبعِ غالب کی خوبی یہ ہے کہ وہ ہر شئے کی قلبِ ماہیت کر کے اسے اپنی فطرت کے جوہر سے ہم آہنگ بنالیتی ہے اور گمان بھی نہیں

گزرتا کہ یہ کوئی غیر شئے ہے۔

اردو فارسی کی آٹھ سو سالہ تاریخ میں کسی دو بڑے شاعروں میں ایسا پہلودار رشتہ نہیں جیسا بیدل اور غالب میں ہے۔ غالب نے بھی یہ رشتہ ہندوستان سے باہر کے کسی فارسی شاعر مثلاً حافظ و سعدی و فردوسی و جامی و نظامی سے قائم نہیں کیا جیسا بیدل سے قائم کیا۔ بیدل سے انھیں جو ذہنی، طبعی اور شعریاتی مناسبت تھی اس سے ہم بحث کر آئے ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا اس زبردست مناسبت کے باوجود دونوں میں کچھ فرق بھی ہے۔ بیدل بیدل ہیں اور غالب غالب۔ بیدل قلندر مشرب صوفیِ صافی عارفِ کامل اور اربابِ سلوک میں سے تھے جبکہ غالب ایک دنیادار انسان تھے۔ زندگی بھر وہ صاحبِ جاہ و دستگاہ ہونے کی تگ و تاز میں رہے۔ رومی یا اقبال کی طرح بیدل بھی پیغام کے شاعر ہیں۔ جبکہ غالب پیغام یا درس کے شاعر نہیں۔ تصوف اس عہد میں ثقافتی فضا کا حصہ اور شاعری کے مرکزی موضوعات میں سے تھا۔ غالب صوفی ہونے کے مدعی ضرور ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ وہ چشتیہ سلسلے میں میاں نصیرالدین عرف کالے صاحب کے فرزند میاں غلام نظام الدین سے بیعت تھے۔ اثنا عشری عقیدہ انھیں اپنی ننھیال سے ملا تھا۔ حضرت غوث علی شاہ قلندر سے بھی غالب کی رسم و راہ تھی جس کا ذکر تذکرۂ غوثیہ میں ملتا ہے۔ لیکن غالب نہ صوفی تھے، نہ درویش، نہ قلندر، وحدت الوجود سے ان کا لگاؤ نعرۂ مستانہ سے زیادہ نہیں۔ غالب کے تصوف کی نوعیت فقط تہذیبی ہے جبکہ بیدل عملاً صوفیِ صافی اور عارفِ کامل ہیں۔ حق بات یہ ہے کہ غالب کی آگہی اور تگ و تاز کا میدان تصوف نہیں بلکہ زندگی کی بوقلمونی، انسان، اور انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ غالب مقدرِ انسانی، تقدیر کے ناقابل فہم تناقضات اور آرزو و شکستِ آرزو کے ترجمان ہیں:

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

بخلاف غالب کے شکستِ آرزو یا انسان کا الم جو لازمۂ زیست ہے بیدل کا موضوع نہیں۔ بیدل کی پروازِ فکر مابعدالطبیعیاتی اور الوہی فضاؤں کی طرف ہے۔ ان کا منتہا

'از پردۂ غیب نوائے تواں شنید' ہے۔ جبکہ غالب جس کسی بھی عقیدہ کا بت تراشتے ہیں اس کو توڑتے بھی ہیں۔ وہ لاکھ 'عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا' کی تمنا کریں، ان کا کمال یہ ہے کہ وہ زمین پر رہتے ہیں، زمین سے الگ نہیں ہوتے، اور زندگی اور زمین کی سب سے اشرف مخلوق یعنی انسان کے درد و داغ، سوز و ساز، حسرتوں اور آرزوؤں، ولولوں اور نشاط انگیزیوں کی کشاکش اور شکستوں کے ترجمان ہیں۔ وہ ہر چیز پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں، آشکارا عصیاں کا دم بھرتے ہیں، ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی داد چاہتے ہیں، وہ 'خوئے آدم دارم آدم زادہ ام' پر زور دیتے ہیں، اور خدا کے حضور نوعِ بشر کے وکیل بن جاتے ہیں۔ انسان کی عظمت اور خطاکاری دونوں کا انھیں احساس ہے۔ لیکن وہ انسان کو انسان ہی سمجھتے ہیں، خدا بننے یا انسان کو خدا بنانے کی سعی وتمنا نہیں کرتے۔ خدا سے ان کا معاملہ اتنا ماورائی عقیدت کا نہیں جتنا جدلیاتی کشاکش کا ہے۔ ڈاکٹر عبدالغنی نے اس کا جو نقشہ کھینچا ہے لطف سے خالی نہیں:

> ''غالب مسائل تصوف بھی بیان کرتے ہیں اور خدا کے سامنے اپنی حسرتوں کو اس طرح بیان بھی کرتے ہیں گویا ان کے لیے حظِ نفس کی جملہ ضروریات کا انتظام نہ کر کے خدا نے اپنے سر بہت بڑا الزام لے لیا ہے۔ ظاہر ہے تصوف اور حظائظ نفس کا کوئی جوڑ نہیں۔ کہاں بیدل کا فقرِ بے نیاز جس نے شہنشاہوں اور امرا کو نیچا دکھایا تھ، کہاں مرزا کا کسی متعین سانچے سے آزاد رہنا۔ یہی غالب کی سب سے بڑی صفت ہے اور ان کی ہردلعزیزی کا باعث بھی ہے۔ اس صفت نے ان کی شخصیت کو پیچیدہ، پہلودار اور دلکش بنایا ہے۔ متشکک ان کے دلدادہ، خداپرست ان سے خوش، حسن پرست ان کے مداح، افکارِ عالیہ کے قدردان ان کی تعریف میں رطب اللسان، لطفِ زندگی حاصل کرنے والے ان کے شعر پڑھ کر تسکین حاصل کرنے والے:
>
> ہوئے مر کے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ غرقِ دریا
> نہ کبھی جنازہ اٹھتا نہ کہیں مزار ہوتا
>
> ... الغرض مرزا ہر ایک کے ہمدم اور ہر ایک کے ہم خیال ہیں اور لطف کی بات

> یہ ہے کہ کسی کے بھی نہیں۔ جب ہم سمجھتے ہیں کہ ہماری گرفت میں آگئے تو وہ قبضے سے نکل کر دور جا کھڑے ہوتے ہیں، طنزاً مسکراتے ہیں اور کوئی ایسا اچھوتا پہلو دکھا دیتے ہیں کہ ہمیں نادم ہونا پڑتا ہے۔ یہی گریز پائی ان کی جاذبیت کی سب سے بڑی وجہ ہے۔'' (36)

فقط اتنا ہی نہیں کہ مرزا کسی کے بھی نہیں، وہ اپنے بھی نہیں، وہ ہر موقف کے ساتھ ہیں اور کسی موقف کے ساتھ نہیں۔ وہ ہر دیے ہوئے موقف اور ہر دیے ہوئے تصور کی تغلیط کرتے ہیں اور یوں معنیِ تازہ اور معنیِ دیریاب کو خلق کرتے ہیں۔ وہ کفر کے ساتھ بھی ہیں ایمان کے ساتھ بھی لیکن نہ وہ اس کے ساتھ ہیں نہ اس کے، وہ ہر جوڑے دار حقیقت binary یا درجہ وار فوقیتی ترتیب hierarchy کو شق کر کے عدم تعین یا عدم تیقن کا نیا عرصہ خلق کرتے ہیں، جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں وہ معنی کی ہر موجودگی presence کو کالعدم کر دیتے ہیں۔ یہ عجیب و غریب 'گریز پائی' یعنی ہر متعین سانچے سے آزاد ہونا اور کسی کے ساتھ حتی کہ اپنے سایے کے ساتھ بھی نہ ہونا، اس کی کوئی آسان توجیہہ ممکن نہیں۔ اس جدلیاتی تخلیقی نہاد کا جتنا تعلق غالب کے شعور سے ہے اتنا غالب کے لاشعور سے بھی ہے جس کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کچھ بھی نہیں کہا جا سکتا۔ اتنا ظاہر ہے کہ غالب کی جدلیات اساس فکر کسی تصور پر قائم نہیں ہوتی، ان کی افتاد و نہاد ہر چیز کو پلٹ دیتی ہے یا کسی بھی تصور کو بجنسہٖ قبول نہیں کرتی، اور طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ یہ معلوم ہے کہ غالب کی آگہی ماورائی یا روحانی نہیں، یہ دانش ورانہ ہے۔ ان کی طاقت ان کی واقعیت پسندی، دانش و خرد اور تعقل پروری میں ہے۔ آگے کے سفر میں ہم اس سوال پر غور کریں گے کہ کیا یہ پہلودار جدلیاتی رویہ غیر مذہبی بودھی فکر یعنی شونیتا کی حرکیاتِ نفی سے ملتا جلتا نہیں، جو عقیدوں کے ظاہر یا باطن سب کو رد کرتا ہے، طرفوں کو خاطر میں نہیں لاتا اور ہر معمولہ تصورِ حقیقت کو جدلیاتی گردش سے بے دخل کر دیتا ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ غالب حد درجہ آزادگی اور وارستگی کے قائل ہیں۔ پردۂ ساز سے شکست کی آواز سننا اور نیرنگِ تمنا کا تماشائی ہونا ہر کسی کا بوتا نہیں:

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

اس سلسلے کی مزید بحث متن کے تجزیوں کے ضمن میں اگلے ابواب میں آئے گی۔

(3)

بیدل نے چار مثنویاں لکھیں، 'محیطِ اعظم'، 'طلسمِ حیرت'، 'طورِ معرفت' اور چوتھی اور آخری 'عرفان'۔ 'چہار عنصر' اور 'رقعات' نثری تصانیف ہیں۔ بیدل کی خصوصیت ہے کہ وہ اپنی تصانیف میں اکثر ہندستانی حکایات اور داستانوں سے کام لیتے ہیں۔ 'محیط اعظم' میں دنیا کے مذاہب کا اور پیغمبروں کے مبعوث ہونے کا ذکر ہے اور کئی تمثیلی داستانیں ہیں۔ ایک طویل حکایت ایک ہندستانی بادشاہ، اسپ چوبیں اور پنر جنم کی ہے جس کو انھوں نے اپنے خیالات و افکار سے ملاکر کر پیش کیا ہے۔ نورالحسن انصاری نے تمثیلی حکایات سے بحث کی ہے لیکن مقامی لوک روایتوں یا سنسکرت قصوں سے ان کا جو رشتہ ہے اس پر وہ خاموش ہیں۔[37] بیدل کی مثنویوں میں ہمارے نقطۂ نظر سے 'عرفان' بے حد اہم ہے جو طویل ترین بھی ہے اور جس میں گیارہ ہزار ابیات ہیں۔ بیدل کے شاگرد بندرابن داس خوشگو کا بیان ہے کہ اس کے لکھنے میں بیدل نے پورے تیس سال لگائے۔ ماہرین کا کہنا ہے کہ مثنویِ معنوی کے بعد علم و عرفان کا سب سے بڑا خزانہ بیدل کی مثنوی 'عرفان' ہی ہے۔ دوسری مثنویوں کے برخلاف 'عرفان' کا انداز بیانیہ نہیں ہے۔ شروع سے آخر تک بیدل نے اس میں ایک فکری نظام کو برقرار رکھا ہے اور جن موضوعات پر قلم اٹھایا ہے، وہ نہ صرف ان کے فنکارانہ کمال کی بیّن مثال ہیں بلکہ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ شاعر جو کچھ کہہ رہا ہے وہ اس کی روح کی گہرائیوں سے گزر کر اس کے دل و دماغ کا حصہ بن چکا ہے۔ ذات و کائنات، عمرانیات، اخلاقیات اور عرفانیات کا شاید ہی کوئی پہلو ہو جس کا براہ راست یا بالواسطہ 'عرفان' میں احاطہ نہ کیا گیا ہو۔[38]

خسرو کی طرح بیدل کو ہندوستان سے جو محبت تھی اس کے اشارے 'عرفان' میں قدم

قدم پر ملتے ہیں۔ ہندوستان کو پرجوش خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے بیدل کہتے ہیں :

ہند باغے است کز تصور او می رود آرزو بہ خلد فرو
آگہی را سواد او محک است شب نشین نگاہ مردمک است
از زمینش غبار اگر خیزد بر ہوا مشک سودہ می بیزد
بگذر از خواب مخمل کاشان سرمہ گیر از سواد ہندوستان
چیست ہندوستان بہار حضور کاین زمان چشم تست ازو پرنور

(ہندستان ایسا باغ ہے جس کے تصور سے آرزو جنت میں پہنچ جاتی ہے۔ یہ آنکھ کی پتلی ہے جو نظر کا نور ہے، یہ آگہی کی کسوٹی ہے۔ اِس کی زمین سے اُٹھنے والا غبار ہوا میں مشک وعنبر کی خوشبو بکھیرتا ہے۔ مخمل وکمخواب کے خیال سے قطع نظر کرکہ ہندستان کی مٹی سُرمے کے مانند ہے۔ ہندوستان کی بہار کیا خوب ہے، اس سے آنکھیں پرنور ہیں)

'عرفان' میں ہندوؤں کے عقائد سے متعلق کئی حکایات ہیں۔ تناسخ پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے بیدل نے لکھا ہے :

عمرہا شد کہ علم ازیں آیات دادہ بر ذہن شان رسوخ ثبات
من ہم از اختراع صورت حال عالمی دیدہ ام بہ خواب و خیال
گر بہ تفصیل رو بہ عرض آرم از جہانی زبان بہ قرض آرم

(مدت گزری کہ اِن آیات کے علم سے ذہن کو تقویت ملی اور ثبات حاصل ہوا۔ میں نے صورتِ حال کی ایجاد سے خواب و خیال میں ایک ایسے عالم کو دیکھا ہے۔ اگر میں تفصیل سے اس کا ذکر کروں تو دنیا سے زبان و بیان کا قرض لینا پڑے گا۔ اس کے لیے الفاظ نہیں ہیں)

اس سلسلے میں بیدل نے جنوبی ہندوستان کے ایک شخص کی داستان بیان کی ہے جس کے بیٹے کی بیدل سے شناسائی تھی اور جس نے بیدل کو تناسخ کا ایک عجیب وغریب واقعہ سنایا جو اس کے باپ کو پیش آیا تھا۔ تناسخ پر بحث کرتے ہوئے بیدل کہتے ہیں کہ عورت ستی ہوکر عدم میں شوہر کی روح سے جاملتی ہے۔ اس سلسلہ میں بیدل نے بہار کے ایک سوداگر

کی بیٹی راجونتی کے ازخود ستی ہونے کی دردناک داستان بھی لکھی ہے۔ ’عرفان‘ میں کئی حکایات ایسی ہیں جن کے شاہد بیدل خود ہیں۔ بنگال کے ایک مالدار کی کہانی بیان کی ہے جو گردش وقت سے مفلس ہوگیا تھا۔ اسی طرح بالیسر بندرگاہ کے ایک مفلس کی داستان ہے جسے غیب سے اچانک دولت مل گئی تھی۔ ایک داستان کامدی اور مدن کی ہے جس سے ہم آگے بحث کریں گے۔

علم کی دنیا میں کہاں کے ڈانڈے کہاں جا کر مل جاتے ہیں۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے بین الاقوامی بیدل سمینار (مارچ 2004) میں آئی آئی ٹی دہلی کے ایک پروفیسر نے بیدل پر اپنے حیرت انگیز مطالعہ کے نتائج پیش کیے[39] اور انکشاف کیا کہ بیدل کی مثنوی ’عرفان‘ کے بعض حصوں اور سنسکرت صحیفہ یوگ وششٹھ (योग वशिष्ठ) کی بعض حکایتوں میں گہری مطابقت ومماثلت پائی جاتی ہے۔ ڈاکٹر واگیش شُکل ریاضی کے پروفیسر ہیں لیکن سنسکرت کے عالم ہیں اور فارسی میں بھی دستگاہ علمی رکھتے ہیں۔ واگیش شکل نے متن کے دستاویزی حوالوں سے ثابت کیا ہے کہ موضوعات و مطالب کے اعتبار سے ’عرفان‘ اور سنسکرت یوگ وششٹھ میں گہرا رشتہ ہے۔ واگیش شکل کا کہنا ہے کہ اگر مثنوی ’طورِ معرفت‘ کے بارہ سو اشعار بیدل دو دن میں لکھ سکتے ہیں تو یقیناً ’عرفان‘ کے گیارہ ہزار اشعار کا کچھ حصہ اس المیہ کے بعد لکھا گیا ہوگا جب ان کو اپنے خوردسال اکلوتے بیٹے کی موت کا غم سہنا پڑا جو تین برس کی عمر میں داغِ مفارقت دے گیا تھا (یاد رہے کہ غالب کی چھ سات اولادیں ہوئیں مگر کوئی اولاد سولہ مہینے سے زیادہ زندہ نہیں رہی۔ غالب نے اپنی بیگم کے بھانجے زین العابدین خاں عارف کو متبنیٰ بنایا وہ بھی عین عالمِ جوانی میں داغ دے گیا)۔ ’عرفان‘ تیس سال تک لکھی جاتی رہی اور 1712 میں اختتام کو پہنچی جبکہ شیرخوار بچے کا انتقال 1711 کو ہوا تھا۔ واگیش شکل کا خیال ہے کہ سنسکرت یوگ وششٹھ جو علم و دانش اور روحانی مسائل پر ہندوؤں کی نہایت مشہور و مقبول کتاب ہے، اس تک بیدل کی رسائی ان دو میں سے کسی ایک فارسی ترجمے کے ذریعے ہوئی ہوگی جس میں سے ایک فارسی ترجمہ

اکبر کے زمانے کا تھا اور دوسرا داراشکوہ نے کروایا تھا۔ واگیش شکل کا یہ بھی کہنا ہے کہ بیدل کو اس کتاب کی اہمیت کا علم ہندو جوگیوں اور سادھوؤں سے ہوا ہوگا جن کے ساتھ زندگی بھران کا اٹھنا بیٹھنا رہا تھا (جس کا ذکر ہم حیات کے ضمن میں کر آئے ہیں)۔

واگیش شکل یہ بھی بتاتے ہیں کہ یوگ وششٹھ کے تیسرے سیکشن کے حصے جو جزو 104 سے 122 تک میں ہیں، بیدل نے انھیں اپنی ایک اور مثنوی 'محیطِ اعظم' میں شامل کیا ہے جو اس حکایت سے شروع ہوتے ہیں :

شنیدم در اقلیم ہندوستان
کہ خاکش بود آبروے جہاں

واگیش شکل کہتے ہیں اگرچہ آج تک کسی فارسی داں نے اس سے پردہ نہیں اٹھایا لیکن یہ حقیقت ہے کہ یوگ وششٹھ سے زندگی بھر بیدل کا گہرا تعلق رہا ہے۔ مثنوی 'محیطِ اعظم' سے معلوم ہوتا ہے کہ بیدل کو اس صحیفہ سے بہت پہلے سے یعنی نوجوانی کے زمانے سے دلچسپی تھی کیونکہ 'محیطِ اعظم' 1668 میں لکھی گئی تھی جب بیدل کی عمر صرف 24 سال تھی۔ گویا بیدل کی تقریباً تمام تخلیقی زندگی میں یوگ وششٹھ ان کے ساتھ رہی۔ واگیش شکل متن کی شہادتوں کی بنا پر کہتے ہیں کہ 'عرفان' میں بیانیہ کی ساخت یوگ وششٹھ کے تیسرے سیکشن کے ابواب 85 سے 103 پر رکھی گئی ہے۔ اس میں ایک برہمن کے دس بچوں کی حکایت بیان کی گئی ہے جو دس جہانوں کی تخلیق کرتے ہیں۔ ان دس جہانوں میں ہر جہان کا الگ سورج ہے اور ہر سورج ایک کہانی بیان کرتا ہے۔ بیدل کی مثنوی میں بھی برہمن کے دس بیٹوں، دس جہانوں اور آفتاب کی حکایت موجود ہے۔ واگیش شکل کہتے ہیں کہ بیانیہ کی ساخت اتنی تہ دار اور متنوع ہے کہ مقابلہ و موازنہ آسان نہیں، اس لیے بھی کہ مثنوی 'عرفان' محض بازگوئی یا ترجمہ نہیں بلکہ ایک تخلیقی کارنامہ ہے، اور بیدل کے اظہار و ابلاغ کی تہ تک پہنچنا آسان نہیں ہے۔ بہرحال اس میں کلام نہیں کہ مثنوی کی مرکزی تھیم ایک دنیا نہیں کئی دنیائیں ہیں جو اس عقیدہ و نظامِ فکر سے مطابقت نہیں رکھتیں جن سے خود بیدل کا تعلق تھا۔ واگیش شکل کے الفاظ ہیں :

"The global plan of the narrative in عرفان *'irfān'* follows the *aindavopākhyāna*, comprising the chapters 85 to 103 in *utpattiprakaraṇa*, the third section of the *Yogavāsishṭha*. Briefly, the *aindavopākhyāna* starts with the story of ten children of a Brahmin who become creators of ten different worlds. Each one of these worlds of course has a Sun and one Sun narrates the story. Bedil also has this story of ten children of a Brahmin, ten worlds, and the Sun.

This global plan is too complex to compare and analyze the similarities and dissimilirities between Bedil's narrative and the narrative in *Yogavāsishṭha*. Bedil is a poet, not a plagiarist. The central theme remains the Many-Worlds Theory, a shocking innovation in the universe of discourse within which Bedil was working.

Such intrusions of novelty have resulted in the labelling of Bedil as a difficult poet; 'difficult' being a euphemism for 'nonconformist'. So we find Iqbal, usually regarded an admirer of Bedil, saying with relief*, "nobody ever listened to him and better so". (* Iqbal in his essay, "Bedil in the Light of Bergson" edt. by Dr. Tehsin Firaqi, Lahore, 1988).(40)

اس کے بعد واگیش نے بیدل کے اشعار نقل کیے ہیں جہاں بیدل غالب کی طرح کہتے ہیں کہ میری وحشت لوح وقلم کی محتاج نہیں، میں نسخۂ فردا لکھتا ہوں، مطالعۂ دل غنیمت ہے، کوئی پڑھے نہ پڑھے، میں اپنی بات کہتا ہوں۔ (غالب بھی خود کو عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ کہتے ہیں اور انھیں بھی مطلق تردد نہیں کہ کوئی اُن کی بات کو سمجھتا ہے یا نہیں):

از صفحہ کلک وحشت ما پیش رفتہ است
امروز ہم ز نسخۂ فردا نوشتہ ایم

(میری وحشت کا قلم صفحات کی حدود سے آگے بڑھ گیا ہے۔ میں نے آج کو بھی آنے والے کل کے متن سے لکھا ہے)

در زندگی مطالعتِ دل غنیمت است
خواہی بخواں خواہی مخواں ما نوشتہ ایم

(زندگی میں دل کی اطاعت غنیمت ہے خواہ کوئی اسے پڑھے یا نہ پڑھے ہم نے بس لکھ دیا ہے)

واگیش شکل مزید کہتے ہیں کہ 'عرفان' میں جس حکایت کا آغاز ذیل کے شعر سے ہوا ہے:

ذکر آن برہمن طالب دید
کے تناسخ زد و کناس دمید

(اس برہمن کا ذکر قابلِ غور ہے کہ جو عقیدۂ تناسخ کے تحت جب دوبارہ پیدا ہوا تو شودر پیدا ہوا)

یہ حکایت یوگ وششٹھ کے سیکشن پانچ میں اجزا 44 سے 50 تک سے لی گئی ہے جو یوں ہے کہ ایک برہمن گیان (عرفان) کے راز جاننا چاہتا تھا۔ ایک دن وہ تالاب میں نہا رہا تھا، اس نے غوطہ لگایا تو اسے لگا کہ وہ مرچکا ہے اور ایک شودر کے طور پر پیدا ہوا ہے۔ اس پنرجنم میں بڑا ہونے پر وہ راجا بنا، لیکن زندگی کے آخر میں بعداز ہزار ذلت وخواری اُسے تخت سے ہٹایا گیا۔ بالآخر تنگ آکر اس نے آگ میں کود کے خودکشی کرلی۔ اور مرنے کے بعد پھر خود کو تالاب میں پایا۔ اس کو لگا کہ ابھی ابھی غوطہ زن ہوا تھا۔ لوگوں سے پوچھنے پر پتہ چلا کہ وہ پوری ایک زندگی جی چکا ہے اور پیدائش سے موت تک کے مراحل کے دوران وہ پوری ایک زندگی غائب رہا ہے۔ یہ کوئی طلسم نہیں تھا، جن لوگوں نے اُسے دیکھا تھا انھوں نے وہ تمام شواہد بتائے۔ بالآخر باطنی روشنی ہویدا ہوئی اور اُسے فلسفۂ زماں کا عرفان ہوا۔ بیدل نے مثنوی میں ملک کا نام 'کیرا' کے بجائے 'اودھ' بتایا ہے اور 'وشنو' کے لیے 'نور' کا لفظ استعمال کیا ہے۔

واگیش شکل کا کہنا ہے کہ بیدل کا مقصد فقط حکایت بیان کرنا نہیں بلکہ حکایات کی مدد سے وہ ایک فلسفیانہ نظام خلق کرتے ہیں۔ بیدل کا متن اصل کی بازگوئی یا تکرار محض نہیں ہے بلکہ 'عرفان' اول و آخر ایک شعری تخلیق ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس نوع کی تخلیقی بازآفرینی retelling میں اصل ونقل کی بحث بے معنی ہے۔ خود خوشگو نے 'عرفان' کے بارے میں بیدل کے اس شعر کا حوالہ سفینہ میں دیا ہے:

دریں عبرت سرا عرفانِ ماہم تازگی دارد
سراپا مغز دانش گشتن و چیزے نہ فہمیدن

(اس عبرت سرائے دہر میں (مثنوی) 'عرفان' تازگی رکھتی ہے۔ یہ دانش کا مغز ہے علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں)

ظاہر ہے یہاں 'عرفان' مثنوی کے معنی میں بھی ہے اور گیان کے معنی میں بھی، یعنی بیدل کے اپنے نظامِ فلسفہ کے بارے میں بھی جس کی 'تازگی' پر بیدل زور دیتے ہیں کیونکہ جس معرفت (عرفان) کا وہ ذکر کر رہے ہیں وہ اُس معرفت سے الگ نہیں جسے صوفیا جانتے تھے لیکن جس محاورہ میں بیدل اُسے بیان کر رہے تھے وہ محاورہ اور وہ وضع الگ تھی، (تازگی دارد)، یعنی دوسروں سے ہٹ کر ہے یا مختلف ہے۔ واگیش شکل اشارہ کرتے ہیں کہ فارسی متصوفانہ شاعری میں اس کلامیۂ روحانی کا معنیاتی عرصہ اور پیرایۂ بیان رسومیاتی طور پر طے تھا، گھوم پھر کر بات ایک متعینہ وضع سے کی جاتی تھی اور وہی وضع قابل قبول سمجھی جاسکتی تھی جبکہ بیدل کے یہاں وہ معنیاتی عرصہ اور وضع ہی بدلی ہوئی تھی، اس لیے بیدل کا پیرایۂ اظہار و ابلاغ اس زمانے میں رائج متصوفانہ شاعری کے عادی لوگوں کے لیے ناقابل فہم تھا (چیزے نہ فہمیدن)۔ بیدل کی شاعری کو پُر از اشکال، پیچیدہ یا ناقابل فہم قرار دینا بقول واگیش شکل ''دراصل قرأت کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہ ہوسکنے کے سبب تھا، نہ کہ بیدل کی تخلیقیت کے اشکال کی وجہ سے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیدل کا کلامیۂ روحانی ہی دوسرا تھا، اس لیے کہ یہ پیرایہ و محاورہ اپنے عہد کے عام روایتی انداز سے ہٹ کر تھا۔'' واگیش شکل کے الفاظ ہیں:

"Before Bedil, Persian poetry was never allowed to wander beyond certain syntactic constructions with well-defined semantic fields. In his choice of themes, Bedil has transcended these semantic fields; for him علم *'ilm* means *jnāna* in the sense in which it has been known in Indian philosophical circles, for him سخن *suxan* means *vāk* in the sense in which it has been known in Indian philosophical circles. For him عشق *'isq* means *māyā* and آدم *Ādam* means *sākṣātkāra* in the sense in which it has been

known in Indian philosophical circles*. For Bedil, رنگ *rang* means the formed world. Such repurposings usually leave people baffled and attempts have been made to integrate Bedil into the familiar terminologies of Sufism; thus Prof. Salahuddin Saljuqi has equated عرفان *'irfān* with اطلاق *'italāq* and identified it into the لاہوت *lāhūt* of the sufi spiritual geography**"(41)

---

* ''عرفان کا آغاز ہی ان اشعار سے ہوتا ہے:

عقل و حس، سمع و بصر، جان و جسد
ہمہ عشق است ہیولاے احد
عشق از مشتِ خاکِ آدم ریخت
اں قدر خوں کہ رنگِ عالم ریخت
چیست آدم تجلیِ ادراک
یعنی آں فہمِ معنیِ لولاک

(عقل و حس، سماعت و بصارت، جان و جسد، یہ سب عشق ہیں جو ہیولہ ہے وحدت (تخلیق) کے اصول کا۔ عشق مشت خاک آدم سے ہے اور اس قدر خون کہ عالم رنگ و بو اس سے پیدا ہوا۔ آدم کیا ہے، آدم فقط تجلی ادراک ہے یعنی فہم ہے لولاک کے معنی کی۔)'' (حاشیہ، واگیش شکل)
(حدیث قدسی) (لَوْلَاکَ لَمَا خَلَقْتُ الْاَفْلَاکُ) (اے نبی) اگر آپ نہ ہوتے تو میں نے آسمانوں کو نہ بنایا ہوتا)

** ''بیدل نے چار مثنویاں لکھیں، پہلی 'محیطِ اعظم' 1668 میں، دوسری 'طلسمِ حیرت' 1669 میں، تیسری 'طورِ معرفت' 1687 میں اور چوتھی اور آخری 'عرفان' 1712 میں۔ 'عرفان' کو 'لاہوت' سے جوڑنا بعیداز قیاس دلیل ہے کہ 'لاہوت' صوفیا کے روحانی سفر کی پہلی منزل ہے نہ کہ آخری۔'' (حاشیہ، واگیش شکل)

اس دلچسپ گفتگو کو جاری رکھتے ہوئے واگیش شکل کہتے ہیں کہ بیدل کو سمجھنا اس لیے بھی دقت طلب رہا ہے کہ بیدل کا 'تصورِ وجود' من و عن وہ نہیں ہے جو اس عہد میں عام تھا یا جو دوسرے صوفیا کا ہے:

Assertions like :

برقِ جوالہ را چہ بال و چہ پر
خطِ پرکار را چہ پاؤ چہ سر

[Of the Swinging Light where is the wing and feather?
Of the trace of a circle where is the beginning and
where is the end?]

indicate not only a time-concept which is dissonant with the standard sufi discourse, but also a theoretical departure from the usual formulation of وجود *wujūd* (= Existence); for Bedil وجود *wujūd* is not a reality, and thus the 'Unity' is somewhat anti-foundational. When Bedil dismisses both knowledge and ignorance as illusions of the same category, he is following an advanced text like the *Yogavāsishṭha*, and not a mere Unity. This is transnumeration, not a reduction of everything into a Numero Uno.

This transnumeration, usually regarded as 'the doctrine of Zero' because the great Buddhist philosopher Nāgārjuna has used the word 'Shūnya' to describe it, is the core of some of the most complex philosophical thought-systems India has produced, including that of the *Yogavāsishṭha*. When Bedil joins the group, it is hardly surprising that some of the best Indian poetry results. Since the poetic devices are entirely those from Persian poetry's arsenal, a new glow is also added to the contents.

In the long list of sufi poets, nobody except Bedil could do it because in that long list, nobody could go to those sources with the needed intellectual power, or the needed artistic talent."(42)

متصوفانہ شاعری تو اس پورے عہد میں چلن میں تھی اور خوب سمجھی جاتی تھی لیکن اگر لوگ بیدل کے روحانی کلامیہ کو نہ پاسکے تو اس لیے کہ اول تو کسی میں بیدل کی سی ذہنی و تخلیقی استعداد نہ تھی، دوسرے یہ کہ دانشِ ہند کے سرچشموں تک عام لوگوں کی رسائی نہ تھی۔ بیدل کے یہاں وجود کا تصور ہی بدلا ہوا اور پیچیدہ ہے، یعنی برقِ جوالہ یا خطِ پرکار۔ یہ اکائی سے زیادہ دائروی ہے۔ جب علم اور غیرعلم دونوں ایک ہی سلسلۂ جاریہ یا حلقۂ دامِ خیال ہیں تو وحدت بھی 'مبتدالاعداد' سے زیادہ 'صفر اصل الاصول' سے عبارت ہے، یعنی فلسفۂ شونیہ،

جو یوگ وششٹھ کی قدیمی دانش کی بھی اساس ہے۔ واگیش کا یہ وہ نکتہ ہے جو سبکِ ہندی بالخصوص بیدل کے بارے میں ہمارے تھیسس سے خاصی مطابقت رکھتا ہے۔ واگیش شکل نے اپنے پراز معلومات مضمون میں یہ بھی انکشاف کیا ہے کہ ضروری نہیں کہ مثنوی 'عرفان' میں ہر مبحث یوگ وششٹھ سے آیا ہو، اس میں بہت کچھ ایسا بھی ہے جو دوسرے ذرائع سے شعوری یا لاشعوری طور پر آیا ہوگا۔ لیکن اس میں کلام نہیں کہ بعض تصورات ایسے ہیں جو سوائے دانشِ ہند کے کہیں اور نہیں پائے جاتے۔ ☆

مثنوی 'عرفان' میں بیدل نے 'سخن' کی بابت جو کچھ کہا ہے، وہ بہت کچھ وہی ہے جو ہندستانی فکر و فلسفہ میں वाक् کا نظریہ ہے۔ ☆☆

☆ ''مثال کے طور پر:

باغِ بیرنگیت برنگ رسید
بسخن باید از خودت گل چید

(تم باغ بیرنگی (निर्गुण) کی حالت سے عالمِ رنگ و بو (सगुण) کی حالت میں آئے، یہ سب سخن (वाक्) کی وجہ سے ہے) عالمِ رنگ و بو یعنی वाक् (سخن) یا (वाणी) کلام بطور عامل سے وجود میں آتا ہے۔ یہ دانشِ ہند کا قدیمی نظریہ ہے۔''

(حاشیہ، واگیش شکل)

☆☆ وید میں 'واک' (سخن) کے بارے میں کہا ہے:

मया सो अन्तमत्ति यो विपश्यति यः प्राणिति य ई ऋणोत्युक्तम्।
अमन्तवो मां त उप क्षियन्ति श्रुधि श्रुत श्रद्धिव ते वदामि।।

میرے (واک = سخن) کے ذریعے انسان کھاتا ہے
دیکھتا ہے، سانس لیتا ہے اور سنتا ہے جو کہا جاتا ہے
وہ ناش ہو جاتے ہیں جو مجھے نہیں پہچانتے
سنو جو کان رکھتے ہو یہ مقدس سچائی ہے

(رگ وید)

اپنشد میں بھی وانی (سخن) کو شعورِ کلی کہا ہے:

वाग्वै विश्वकर्म्मर्षि वृाचा हीदं सर्व्वंकृतम्

وانی (سخن) شعورِ کُلی ہے، وانی ہی سے ہر شے کی تشکیل ہوئی ہے

(اُپنشد)

(حاشیہ، نارنگ)

''بیدل نے عرفان میں صاف صاف کہا ہے:

زیں نہال آں چہ بر فراشتہ اند
در زمین ہائے ہند ساختہ اند
از گروہے دگر بریں آثار
نیست آگاہ خفتہ تا بیدار

(یہ پیڑ جس پر پھل آتے ہیں، ہندوستان ہی کی دھرتی پر اُگتا ہے۔ ہندیوں کے علاوہ دوسرے گروہ خفتہ یا بیدار (یعنی خواب میں یا بیداری میں) اس سے آگاہ نہیں ہیں)'' (حاشیہ، واگیش شکل)

دانش ہند میں वाक् کے seminal تخلیقی اور حرکیاتی تصور سے ہم اپنی تھیوری والی کتاب میں بحث کرچکے ہیں، اس کو وہاں دیکھا جاسکتا ہے۔[43] 'عرفان' میں سخن کے مبحث سے ضمیر علی بدایونی نے بھی اپنے ایک اہم فکرانگیز مضمون میں بحث کی ہے، جس کا ذکر ہم آگے کریں گے۔

'عرفان' کے سلسلے کی گفتگو کچھ طویل ہوگئی لیکن واگیش شکل کے انکشافات کا تعلق چونکہ ہمارے مرکزی مبحث سے ہے ان کو نگاہ میں رکھنا ضروری ہے۔ واگیش شکل نے یہ بھی بتایا ہے کہ بیدل نے کامدی و مدن کے نام سے جو حکایت 'عرفان' میں بیان کی ہے اس کی اصل کا سلسلہ سنسکرت شاعر بھوبھوتی (آٹھویں صدی عیسوی) کی طویل حکایتی نظم 'مالتی مادھو' تک پہنچتا ہے جس کے تراجم مقامی بولیوں میں 'مادھونل و کام کنڈلا' کے نام سے مقبول تھے اور فارسی مثنوی میں جس کا منظوم ترجمہ بیدل کے ہم عصر ناصر علی سرہندی نے کیا تھا۔ بقول

نورالحسن انصاری تقریباً یہی کہانی معمولی ردوبدل کے ساتھ حقیری نام کے ایک فارسی شاعر نے بھی نظم کی تھی۔ حقیری کی مثنوی کا نام کام کندلا اور مادھونل ہے۔[44] بیدل نے اس حکایت کو 'عرفان' میں اپنے فلسفیانہ نظام سے مربوط کر کے اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ وہ الگ معلوم نہیں ہوتی۔ واگیش کا کہنا ہے کہ بیدل کے یہاں جو کچھ بھی پیچیدہ، مشکل یا اجنبی محسوس ہوتا ہے اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ بیدل کے یہاں دانشِ ہند کے اثرات کی نوعیت سنی سنائی یا عامۃ الورود کی نہیں بلکہ اصل حقائق کی غیرمعمولی آگہی اور سچی جانکاری کی ہے جو بیدل کی تخلیقی واردات کا حصہ بن گئے ہیں اور جن سے اس زمانے کے قارئین کی واقفیت بالکل نہیں تھی، یا اگر تھی تو برائے نام تھی۔ 'عرفان' میں بیدل نے جو کچھ کہا ہے پورے اعتماد اور آگہی سے کہا ہے اور ان کی واردات باطنی کا حصہ ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے:

خط ترسا و اختراع ہنود ہمچناں تابِ گیسوے مقصود
گر چلیپا خرامیے دارند نعلِ معکوسِ گنجِ اسرار اند
ہمہ اشکال را ز سر برہند ہمہ مشتاقِ جنبشِ نگہ اند

(خط ترسا (بائیں سے لکھائی) ہندوؤں کی تخلیقیت کی ایجاد ہے، یہ محبوب کی زلف کی طرح (پیچدار) ہے۔ یہ اگر گرہ در گرہ ہے تو نعلِ معکوس کی طرح گنجِ اسرار ہے۔ حروف کا یہ خزانہ ہند کے رازوں کی پیچیدگی کو ظاہر کرتا ہے اور سمجھنے کے لیے توجہ کا تقاضا کرتا ہے)

'عرفان' کے حوالے سے ایک خاص بات یہ ہے کہ بیدل کو یہ بات پسند نہیں کہ لوگ مقامی دیوی دیوتاؤں کو کاذب سمجھتے ہیں۔ بیدل یہود و نصاریٰ و ہندوؤں اور مسلمانوں سب سے تقاضا کرتا ہے کہ فقط اپنے عقائد کو صحیح اور دوسروں کے عقائد اور طور طریقوں کو غلط قرار دینا ٹھیک نہیں۔ اس زمانے میں بھگتی کا عام اصول یہ تھا کہ تمام مذاہب بالعموم رسوم پرستی اور ظاہرداری ہیں، اصل راہ صرف عشقِ حقیقی کی راہ ہے۔ بقول واگیش شکل بیدل غالباً اپنے زمانے کا واحد شاعر ہے جو کہتا ہے کہ مذاہب فقط ظاہرداری نہیں بلکہ تمام مذہب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور اپنے اپنے ماننے والوں کے لیے واجب الاحترام ہیں:

خوابِ بیداری کہ ما داریم
بر ہماں جادہ سیر ہا داریم

یعنی بیداری (عرفان/ گیان) کا جو خواب میرے پاس ہے، اس لیے ہے کہ میں نے تمام راستوں (مذہبوں) کی سیر کی ہے۔ واگیش شکل کہتے ہیں کہ بیدل کے یہاں مقامی فکر و فلسفہ کی آگہی کی اجنبیت و غرابت تخلیق کی حسن کاری کا قالب اختیار کر لیتی ہے۔ بیدل کے یہاں نا قابلِ فہم کچھ بھی نہیں، جو لوگ بیدل کو نا قابلِ فہم سمجھتے ہیں ان سے بیدل صاف لفظوں میں کہتا ہے:

چشم وا کُن حُسنِ نیرنگِ قدم بے پردہ است
گوش شو آہنگِ قانونِ عدم بے پردہ است
معنی کزفہم آں اندیشہ در خوں می تپید
ایں زماں در کسوتِ حرف و رقم بے پردہ است
آں چہ میدانی منزّہ اعتبارِ بیش و کم
فرصت بادا کہ اکنوں بیش و کم بے پردہ است

(آنکھیں کھول کر دیکھو کہ روزِ اول سے چلے آ رہے حسن (اننت) کا نیرنگِ نظر تمہارے سامنے بے پردہ ہے۔ کان کھول کر سنو کہ قانونِ عدم (مایا) کا آہنگ تمھارے سامنے بے پردہ ہے۔ معنی کہ جس کے سمجھنے سے فکر خون میں کھولنے لگتی ہے، اس وقت میرے حروف و تحریر میں تمھاری آنکھوں کے سامنے بے پردہ ہے۔ وہ جسے تم منزّہ سمجھتے ہو کم یا زیادہ، غور سے دیکھو وہی کم یا زیادہ تمھاری نظروں کے سامنے آشکار ہے)۔

○

بیدل کی دوسری مثنویوں کے ذکر سے پہلے اُس سیاق کو سامنے رکھنا ضروری ہے جس کی وجہ سے ان مثنویوں کی معنویت اور غالب سے ان کے ذہنی ربط وضبط کا سراغ ملتا ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ مشرقی شعریات رمزیت اور ایمائیت کی شعریات ہے اور سبکِ ہندی کی فلسفیانہ دقیقہ سنجی اور دقت آفرینی نے اسے مزید پیچیدہ اور گہرا بنا دیا تھا جس کی معنی

آفرینی اور میناکاری میں 'کہی' اور حسّی سے زیادہ 'ان کہی' اور تجریدی خیال بندی کا عمل دخل تھا۔ اس سیاق میں بیدل کا تخلیقی کلامیہ جس کے سرچشموں میں دانشِ اسلامی کے ساتھ دانشِ ہند کے سوتے بھی آملے تھے، اگر اس زمانے کے صاحبانِ ذوق کو ناقابلِ فہم، سریت آلود یا پُراز اشکال معلوم ہوتا تھا تو تعجب کا مقام نہیں ہے۔ اس پر فارسی کا مقامی ہندی روزمرہ و پیرایہ مستزاد جو نووارد ایرانیوں کو اور بھی اجنبی اور نامانوس معلوم ہوتا ہوگا۔ اٹھارھویں صدی میں فارسی شاعری کے دو طرز مقبول و مرغوب تھے، ایک نظیری کا دوسرا صائب کا، بیدل کی شخصیت نے دونوں کو زیر و زبر کردیا۔ بیدل کی تخلیقی توانائی اور جرأت فکری ایک تلاطم خیز دریا کی طرح تھی جو کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ شیخ علی حزیں (وفات 1766) جن کا زمانہ بیدل کے کچھ بعد کا تھا، اور جو ایرانی نژاد تھے، انھوں نے ہندی فارسی گوؤں بالخصوص بیدل پر اعتراض کرنا شروع کیے۔ اگرچہ اس زمانے کے جید عالم سراج الدین علی خانِ آرزو (وفات 1756) نے جم کر بیدل کا دفاع کیا اور بیدل کی اختراعات اور جدت پسندیوں کو برحق ٹھہرایا۔ خانِ آرزو نے 'تنبیہ الغافلین' لکھ کر الٹے حزیں پر اعتراض بھی کیے۔ یوں زبان کی مقامیت بنام ایرانیت کی بحث اٹھ کھڑی ہوئی۔ ہندی شعرا زیادہ تر فارسی کی سند کے لیے ایرانیوں کی طرف دیکھتے تھے۔حزیں اور ان کے حامیوں کے اعتراضات سے ہندی گوؤں کی ساکھ کو خاصا دھکا لگا اور مدتوں وہ اس احساس کمتری اور پسماندگی سے باہر نہ نکل سکے جیسا کہ آزاد بلگرامی (خزانۂ عامرہ) اور امام بخش صہبائی کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ وہی بیدل، عہد عالمگیری میں جس کے نام کا ڈنکا بجتا تھا، اٹھارھویں صدی کے اواخر تک اس کی شہرت پس پشت چلی گئی اور وہ فقط خواص کے ایک طبقہ کا شاعر بن کر رہ گیا۔ ستم بالائے ستم کہ حالی، شبلی اور آزاد بھی جن کا زمانہ انیسویں صدی میں کچھ بعد کا ہے اسی رویے کا شکار ہوئے۔

وارث کرمانی کا کہنا ہے کہ:

> ''بیدل ہمالیہ پہاڑ کی طرح اتنے بلند ہیں کہ انھیں ان کے ہم عصروں اور بعد والوں نے اپنے ضعفِ بصارت کی بنا پر مغلق اور خارج آہنگ قرار دیا تھا۔ ان کم نگاہوں میں شبلی کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔''(45)

خوابِ بیداری کہ ما داریم
بر ہماں جادہ سیر ہا داریم

یعنی بیداری (عرفان/ گیان) کا جو خواب میرے پاس ہے، اس لیے ہے کہ میں نے تمام راستوں (مذہبوں) کی سیر کی ہے۔ واگیش شکل کہتے ہیں کہ بیدل کے یہاں مقامی فکر و فلسفہ کی آگہی کی اجنبیت و غرابت تخلیق کی حسن کاری کا قالب اختیار کر لیتی ہے۔ بیدل کے یہاں ناقابلِ فہم کچھ بھی نہیں، جو لوگ بیدل کو ناقابلِ فہم سمجھتے ہیں ان سے بیدل صاف لفظوں میں کہتا ہے:

چشم وا کُن حُسنِ نیرنگِ قدم بے پردہ است
گوش شو آہنگِ قانونِ عدم بے پردہ است
معنی کزفہم آں اندیشہ در خوں می تپید
ایں زماں در کسوتِ حرف و رقم بے پردہ است
آں چہ میدانی منزّہ اعتبارِ بیش و کم
فرصت بادا کہ اکنوں بیش و کم بے پردہ است

(آنکھیں کھول کر دیکھو کہ روزِ اول سے چلے آ رہے حسن (اننت) کا نیرنگِ نظر تمہارے سامنے بے پردہ ہے۔ کان کھول کر سنو کہ قانونِ عدم (مایا) کا آہنگ تمہارے سامنے بے پردہ ہے۔ معنی کہ جس کے سمجھنے سے فکر خون میں کھولنے لگتی ہے، اس وقت میرے حروف و تحریر میں تمہاری آنکھوں کے سامنے بے پردہ ہے۔ وہ جسے تم منزّہ سمجھتے ہو کم یا زیادہ، غور سے دیکھو وہی کم یا زیادہ تمہاری نظروں کے سامنے آشکار ہے)۔

○

بیدل کی دوسری مثنویوں کے ذکر سے پہلے اُس سیاق کو سامنے رکھنا ضروری ہے جس کی وجہ سے ان مثنویوں کی معنویت اور غالب سے ان کے ذہنی ربط و ضبط کا سراغ ملتا ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ مشرقی شعریات رمزیت اور ایمائیت کی شعریات ہے اور سبکِ ہندی کی فلسفیانہ دقیقہ سنجی اور دقت آفرینی نے اسے مزید پیچیدہ اور گہرا بنا دیا تھا جس کی معنی

آفرینی اور میناکاری میں 'کہی' اور حسّی سے زیادہ 'ان کہی' اور تجریدی خیال بندی کا عمل دخل تھا۔ اس سیاق میں بیدل کا تخلیقی کلامیہ جس کے سرچشموں میں دانشِ اسلامی کے ساتھ دانشِ ہند کے سوتے بھی آملے تھے، اگر اس زمانے کے صاحبانِ ذوق کو ناقابلِ فہم، سریت آلود یا پُراز اشکال معلوم ہوتا تھا تو تعجب کا مقام نہیں ہے۔ اس پر فارسی کا مقامی ہندی روزمرہ و پیرایہ مستزاد جو نووارد ایرانیوں کو اور بھی اجنبی اور نامانوس معلوم ہوتا ہوگا۔ اٹھارھویں صدی میں فارسی شاعری کے دو طرز مقبول و مرغوب تھے، ایک نظیری کا دوسرا صائب کا، بیدل کی شخصیت نے دونوں کو زیر و زبر کر دیا۔ بیدل کی تخلیقی توانائی اور جرأت فکری ایک تلاطم خیز دریا کی طرح تھی جو کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ شیخ علی حزیں (وفات 1766) جن کا زمانہ بیدل کے کچھ بعد کا تھا، اور جو ایرانی نژاد تھے، انھوں نے ہندی فارسی گوؤں بالخصوص بیدل پر اعتراض کرنا شروع کیے۔ اگرچہ اس زمانے کے جید عالم سراج الدین علی خانِ آرزو (وفات 1756) نے جم کر بیدل کا دفاع کیا اور بیدل کی اختراعات اور جدت پسندیوں کو برحق ٹھہرایا۔ خانِ آرزو نے 'تنبیہ الغافلین' لکھ کر الٹے حزیں پر اعتراض بھی کیے۔ یوں زبان کی مقامیت بنام ایرانیت کی بحث اٹھ کھڑی ہوئی۔ ہندی شعرا زیادہ تر فارسی کی سند کے لیے ایرانیوں کی طرف دیکھتے تھے۔ حزیں اور ان کے حامیوں کے اعتراضات سے ہندی گوؤں کی ساکھ کو خاصا دھکا لگا اور مدتوں وہ اس احساس کمتری اور پسماندگی سے باہر نہ نکل سکے جیسا کہ آزاد بلگرامی (خزانۂ عامرہ) اور امام بخش صہبائی کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ وہی بیدل، عہد عالمگیری میں جس کے نام کا ڈنکا بجتا تھا، اٹھارھویں صدی کے اواخر تک اس کی شہرت پس پشت چلی گئی اور وہ فقط خواص کے ایک طبقہ کا شاعر بن کر رہ گیا۔ ستم بالائے ستم کہ حالی، شبلی اور آزاد بھی جن کا زمانہ انیسویں صدی میں کچھ بعد کا ہے اسی رویے کا شکار ہوئے۔

وارث کرمانی کا کہنا ہے کہ:

> ''بیدل ہمالیہ پہاڑ کی طرح اتنے بلند ہیں کہ انھیں ان کے ہم عصروں اور بعد والوں نے اپنے ضعفِ بصارت کی بنا پر مغلق اور خارج آہنگ قرار دیا تھا۔ ان کم نگاہوں میں شبلی کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔''(45)

حقیقت یہ ہے کہ شبلی جنھوں نے شعرالعجم کے نام سے پانچ جلدوں میں فارسی ادب کی تاریخ لکھی، انھوں نے بیدل کو شامل نہ کر کے اپنے ہاتھوں اپنے عظیم فارسی شاعر کو دیس نکالا دے دیا۔ ان حالات میں غالب کا بیدل کا تتبع کرنا اور ایک مدت تک علی الاعلان بیدل کو اپنا رہنما و خضرِ راہ قرار دینا ایک غیر معمولی ذہنی و تخلیقی کارنامہ سے کسی طرح کم نہ تھا۔ غالب نے کم عمری ہی سے بیدل کا اتباع لاشعوری طور پر شروع کیا۔ بیدل میں ان کے لیے کچھ ایسی کشش تھی کہ بغیر کچھ وجہ بتائے وہ دل کی گہرائیوں سے بیدل کو چاہنے لگے، صاف کہتے ہیں کہ 'بیعت بیدل کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیحائی دکھاتا ہے۔' لیکن بالعموم جو یہ سمجھا جاتا ہے کہ پچیس برس کی عمر کے بعد غالب نے اتباعِ بیدل کو ترک کر دیا، خواہ اس کو خود غالب کی تائید ہی کیوں نہ حاصل ہو (ملاحظہ ہو خط بنام عبدالرزاق شاکر، آغاز ایں باب) یہ غلطِ محض ہے، اول تو سفر کلکتہ کے دوران 1828 تک جب غالب کی عمر 31 سال کی تھی وہ علی الاعلان پیرویِ بیدل پر فخر کر رہے تھے (جس کا ذکر مثنوی بادِ مخالف اور دیگر مثنویوں کے ضمن میں آگے آتا ہے)، دوسرے یہ کہ وہ فارسی کے اہلِ زبان نہیں تھے، لیکن قضیۂ کلکتہ کے بعد اہلِ زبان کی حیثیت سے خود کو منوانا اب ان کے لیے عزت و انا کا مسئلہ بن گیا تھا، اور تیسرے یہ کہ بیدل کی شعریات اس حد تک غالب کے ذہن و شعور میں پیوست ہو چکی تھی اور ان کی فکری نہاد و افتاد کا حصہ بن چکی تھی کہ باوجود ادعا کے اس کو بدلا نہیں جا سکتا تھا جس پر نہ صرف ان کی تمام شاعری دلالت کرتی ہے بلکہ بعد کے خطوط بھی چغلی کھاتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ غالب ذہنی طور پر بعد میں بھی بیدل سے رجوع کرتے رہے۔ قاضی عبدالودود نے صاف صاف لکھا ہے کہ بعد میں بھی غالب ''بیدل کے دائرۂ اثر سے باہر نہ تھے، بادِ مخالف میں انھوں نے بیدل کا شعر بطور سند مثنوی میں شامل کیا ہے... غالب آخر آخر تک بیدل کے اشعار اظہارِ پسندیدگی کے ساتھ اپنے خطوں میں نقل کرتے رہے۔''(46) ڈاکٹر خلیق انجم نے غالب کے کم از کم سات خط ایسے پیش کیے ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب آخری عمر تک بیدل کے اشعار کے حوالے دیتے رہے۔(47)

آگرہ و دہلی میں لوگوں کے اعتراضات ہی کیا کم تھے کہ قضیۂ کلکتہ غالب اور بیدل کے رشتے کے لیے نہایت بدبختانہ ثابت ہوا۔ گلاب خانہ آگرہ میں غالب کی زندگی اس شعر کی مثال تھی :

اسد بہارِ تماشاے گلستانِ حیات
وصالِ لالہ عذارانِ سرو قامت ہے (نخ)

وہ سوچ بھی نہیں سکتے تھے کہ دہلی آنے کے بعد کے حالات ان کے لیے اس قدر زہرہ گداز ثابت ہوں گے۔ مجبوراً جب پنشن کے قضیۂ نامرضیہ کے لیے انھوں نے کلکتہ تک کا لمبا سفر طے کیا تو بقول ان کے 'مارا ازیں گیاہِ ضعیف ایں گماں نبود' دوران سفر وہ نہایت پژمردہ اور افسردہ خاطر تھے۔ کلکتہ کی نئی دنیا اور جدید حیرت انگیز ایجادات کو دیکھ کر وہ تازہ دم ہو ہی رہے تھے کہ مشاعرے کی واردات بلاۓ ناگہانی کی طرح نازل ہوئی۔ وہاں مدرسۂ عالیہ میں انگریزی مہینے کے پہلے اتوار کو مشاعرہ ہوتا تھا۔ احباب کے مشورے پر غالب نے اس میں حصہ لینا شروع کیا۔ مرزا نے ایک غزل پڑھی جس کے اس شعر پر اعتراض ہوا :

جزوے از عالمم و از ہمہ عالم بیشم
ہمچو موی کہ بتاں را ز میاں برخیزد

اعتراض یہ تھا کہ 'عالم' مفرد ہے اور قتیل کے قول کے مطابق اس سے پہلے 'ہمہ' نہیں آسکتا۔ غالب لکھتے ہیں کہ مشاعرے میں کفایت خاں ایرانی سفیر بھی موجود تھا۔ انھوں نے سعدی اور حافظ کے کلام سے سند پیش کردی مگر معترضین جو قتیل کا سبق پڑھے ہوئے تھے، مطمئن نہ ہوئے۔ مرزا کے ذیل کے شعر پر بھی اعتراض کیا گیا :

شور اشکی بہ فشار بن مژگاں دارم
طعنہ بر بے سروسامانی طوفاں زدۂ

معترضین کا اصرار تھا کہ اس میں 'زدۂ' کا استعمال غلط ہے۔ غالب کو اپنی بیدل فہمی اور فارسی دانی پر ناز تھا۔ انھوں نے معترضین کو برسرمحفل لتاڑا۔ غالب کو مخالفین کے

اعتراضات اور خاص طور پر قتیل کو سند کے طور پر پیش کرنا سخت ناگوار گزرا۔ اس کا ایک افسوسناک نتیجہ یہ نکلا کہ غالب قتیل ہی کے نہیں، ہندوستان کے فارسی گو شعرا کے مخالف ہو گئے۔ ان کا کہنا تھا کہ ہندی شاعروں نے فارسی اہلِ زبان سے نہیں، کتابوں اور مقامی اساتذہ سے سیکھی ہے، اس لیے ان کی فارسی شاعری لائقِ اعتنا نہیں۔ بات بڑھ گئی۔ حزیں نے ہندی فارسی گو شاعروں کو ''پوچ گو'' کہا تھا اور اسی نوع کی نزاع سراج الدین علی خانِ آرزو اور دوسروں سے شروع کی تھی۔ اب غالب اور حامیانِ قتیل کی معرکہ آرائی سے پرانے ایرانی ہندی نزاع کا ازسرنو آغاز ہوگیا۔ غالب کے لیے پنشن کا جھگڑا پہلے ہی دردِسر بنا ہوا تھا۔ وہ کوئی اور مصیبت مول لینا نہیں چاہتے تھے، لیکن نہ چاہتے ہوئے بھی وہ ایرانی ہندی نزاع میں گرفتار ہو گئے۔ یوں ان کے شعوری و لاشعوری آئیڈیل بیدل بھی زد پر آ گئے۔ اس سیاق میں اب پوری طرح دیکھا جا سکتا ہے کہ کلکتہ کے قضیۂ نامرضیہ میں اصل معاملہ بقول ڈاکٹر عبدالغنی اتباعِ بیدل ہی کا تھا، آگرہ اور دہلی میں بھی جو اعتراضات ہوئے تھے تو اصل بات پیرویِ بیدل کی تھی اور یہاں بھی لفظ 'زدہ' کے جس استعمال کو محلِ نظر قرار دیا گیا وہ دراصل غالب کے یہاں بیدل ہی سے آیا تھا۔ بیدل مرزا کا سب سے بڑا سرچشمۂ فیض تھے۔

حالات کی نزاکت کو دیکھتے ہوئے دوست احباب نے صلح صفائی کا مشورہ دیا۔ غالب نے 'مثنوی بادِمخالف' لکھی جسے بظاہر اس وقت 'آشتی نامہ' کہا گیا۔ لیکن غالب کہاں چوکنے والے تھے۔ اس میں جہاں بظاہر وضعداری کو نبھاتے ہوئے مقامی حضرات کی تعریف کی گئی تھی وہاں 'زدہ' سے متعلق سند علی الاعلان بیدل کے شعر سے دی گئی۔ مزید یہ کہ مرزا نے بڑھ چڑھ کر بیدل کی تعریف کی، بیدل کو 'محیطِ بے ساحل' اور 'قلزمِ فیض' لکھا اور یہ بھی کہا کہ ہندی ہونے کے باوجود بیدل، قتیل کی طرح نادان نہیں تھا:

می زدہ، غم زدہ کہ ترکیب است بقیاسِ فقیر تقلیب است
ہمچناں آں محیطِ بی ساحل قلزمِ فیض میرزا بیدل
از محبت حکایتی دارد کہ بدینساں بدایتی دارد

''عاشقی بیدلی جنوں زدۂ قدح آرزو بخوں زدۂ''

ڈاکٹر عبدالغنی نے نشان دہی کی ہے کہ ''داوین والا شعر میرزا بیدل کا ہے اور ان کی مثنوی 'عرفان' میں موجود ہے (48) وہ کہتے ہیں کہ کون کہہ سکتا ہے کہ میرزا غالب نے مثنوی بادِمخالف کی بحر اس شعر کا حوالہ دینے کی خاطر اختیار نہیں کی تھی، یا یہ کہ 'زدۂ' کے جس استعمال پر لوگوں نے اعتراض کیا تھا، وہ غالب نے میرزا بیدل سے اخذ نہیں کیا تھا۔''(49)

وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ''یہ ایک شاگرد کی انتہائے عقیدت ہے کہ استاد کے اشعار کو اپنی ذاتی جائداد سمجھ کر حسبِ ضرورت بہ ادنیٰ تصرف اپنے کلام میں لے آتے ہیں۔''

وہ یہ نتیجہ بھی اخذ کرتے ہیں کہ سفرِ کلکتہ میں غالب نے دو مثنویاں 'چراغِ دیر' اور 'بادِمخالف' تصنیف کیں۔ دونوں بیدل کی دو مثنویوں 'طورِ معرفت' اور 'عرفان' کی بحروں میں ہیں اور دونوں میں استفادہ اور استفاضۂ بیدل ظاہر ہے۔ انھوں نے یہ اطلاع بھی دی ہے کہ بیدل کی دو مثنویوں کے قلمی نسخے جن پر غالب کی دستخطی مہر ثبت ہے پنجاب یونیورسٹی لاہور میں محفوظ ہیں، مثنوی 'طورِ معرفت' پر 1815 کی مہر ہے غالب نے اس پر اپنے قلم سے لکھا ہے:

ازیں صحیفہ بنوعی ظہور معرفت است
کہ ذرہ ذرہ چراغاں بہ طور معرفت است

(اِس صحیفے سے ایک ایسی معرفت کا ظہور ہوتا ہے، جس کا ذرّہ ذرّہ معرفت کے طور سے روشن ہے)

اسی طرح مثنوی 'محیط اعظم' کی تعریف میں اپنے نام کی مہر کے ساتھ غالب نے یہ شعر اپنے ہاتھ سے لکھا ہے:

ہر حبابی را کہ موجش گل کند جام جم است
آبِ حیواں آبجوے از محیطِ اعظم است(50)

(ہر وہ حُباب جو کہ موج میں غرقاب ہوجاتا ہے، وہ جامِ جم ہے، آبِ حیات اِس 'محیطِ اعظم' کی محض ایک آبجو ہے)

مثنوی 'طورِ معرفت' کے بارے میں معلوم ہے کہ قیام بنارس کے دوران 1827 میں غالب کی 'چراغِ دیر' اسی مثنوی کی ترغیب ذہنی سے لکھی گئی اور بحر بھی 'طورِ معرفت' والی اختیار کی گئی۔ صاف ظاہر ہے کہ 'عرفان' ہو'محیط اعظم' یا 'طور معرفت' بیدل کی غزل ہی نہیں بیدل کی مثنویاں بھی غالب کو ہمیشہ عزیز رہیں اور ان کے اثرات غالب کی تمام تر تخلیقی زندگی کا اہم حصہ بنے رہے۔

(4)

غالب کا ذہنی ارتقا ان کی شاعری کی طرح پیچ در پیچ ہے۔ یہ بات بھی صحیح ہے کہ بعد کو غالب نے ابتدائی مغل عہد کے شعرا سے بھی رشتہ جوڑا جیسا کہ خود انھوں نے دیباچۂ فارسی میں ذکر کیا ہے لیکن بقول ماہرین ''یہ پوری حقیقت نہیں ہے خواہ اسے غالب ہی کے بیان کی تائید کیوں نہ حاصل ہو۔ اس کی تردید خود غالب کی شاعری کرتی ہے جو عرفی و نظیری سے بنیادی طور پر میل نہیں کھاتی اور ان کے احاطۂ فکر کے باہر تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس میں بیدل کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے۔''(51) جملہ ماہرینِ غالب تصدیق کرتے ہیں کہ دقت نظر سے غور کیا جائے تو یہ حقیقت الم نشرح ہوجاتی ہے کہ غالب نے اتباعِ بیدل 1821 کے بعد ترک نہیں کیا تھا۔ پاکستان کے پروفیسر محمد منور نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے:

> ''قاری اس وقت دھوکے میں مبتلا ہوجاتا ہے جب اس قسم کی غزلوں میں میرزا غالب مقطع میں ظہوری یا عرفی سے استفادہ کا ذکر کردیتے ہیں۔ میرزا غالب صرف ان معاصرین کو 'غچا' دینے کی کوشش کرتے ہیں جنھوں نے ان کی زندگی میں شور مچایا تھا کہ اتباع بیدل کی وجہ سے کلام غالب گنجلک ہوگیا ہے ورنہ اصل بات یہ ہے کہ اربابِ ذوق کے سامنے بیدل سے استفاضہ کے اس قدر واضح شواہد باقی چھوڑ کر مرزا غالب کو اچھی طرح علم تھا کہ ایک نہ ایک دن ذوق صحیح اس حقیقت کو پالے گا۔''(52)

مسئلہ دراصل فارسی مغلوب ڈکشن یعنی زبان کی فارسی آمیز ساخت کا تھا جس پر معترضین حرف لاتے تھے نہ کہ خیال بندی و فنکاری کا۔ غالب نے فکری بلوغت حاصل

کرنے کے بعد اس ڈکشن کو ترک کردیا۔ اس اجمال کی تفصیل اگلے باب میں آئے گی۔ غالب نے جب صفائے زبان کی طرف توجہ کی تو عرفی ونظیری سے کسبِ فیض کیا۔ بقول وارث کرمانی:

''نظیری اور عرفی کی پیروی سے اسلوب میں ستھراؤ ضرور پیدا ہوا ہوگا لیکن بنیادی طور پر وہ ساختہ و پرداختہ بیدل ہی کے رہے۔ غالب کی شاعری کا فلسفیانہ اور فکرانگیز لہجہ بھی اس بات کی تصدیق کرتا ہے۔ یہ لہجہ مبہم استعارات اور پیچیدہ بندشوں میں لپٹا ہوا تھا جو اٹھارھویں صدی کے اوائل میں ہی وضع کی گئی تھیں۔ لہٰذا ابتدائی مغل دور کے شاعروں (عرفی ونظیری) سے منسوب نہیں کی جاسکتی ہیں۔ غالب کو جو کچھ بننا تھا وہ پچیس سال (اوپر کی بحث کی روشنی میں 31 سال) تک بیدل کے زیرسایہ بن چکے تھے۔''(53)

بیشک دہلی کے اہلِ علم جن سے غالب کے روابط تھے، ان میں سے بعض نے غالب کے ذہنی ارتقا اور فنی رویوں پر تھوڑا بہت اثر ڈالا ہوگا۔ انھیں وہ 'گروہ فرشتہ شکوہ' کہتے تھے۔ جیسا کہ شیفتہ کے مکان پر پڑھی گئی ایک غزل میں اپنے رفیقانِ معنوی کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے کہا ہے:(54)

ایکہ راندی سخن از نکتہ سرایانِ عجم — چہ بما منتِ بسیار نہی از کمِ شان
ہند را خوش نفسانند سخنور کہ بود — باد در خلوتِ شاں مشک فشاں از دمِ شان
مومن و نیر و صہبائی و علوی وانگاہ — حسرتی اشرف و آزردہ بود اعظم شان
غالبِ سوختہ جان گرچہ نیرزد بشمار — ہست در بزم سخن ہمنفس و ہمدمِ شان

(اے نکتہ سرایان عجم کی بات کرنے والے تو کیوں ہم پر ان کے کم سرمایۂ سخن کا رعب ڈال رہا ہے۔ ہندوستان میں ایسے ایسے خوش نفساں ہیں کہ ان کی خلوتوں میں ہوا اُن کے دم سے مشک فشاں رہتی ہے۔ ان لوگوں میں مومن، نیر، صہبائی اور علوی جیسے شاعر ہیں، حسرتی کو ان میں اشرف اور آزردہ کو ان میں اعظم کہا جاسکتا ہے۔ یہ سوختہ جان غالب اگرچہ کسی شمار میں نہیں پھر بھی بزمِ سخن میں ان لوگوں کا ہمدم وہم نفس ہے)۔

بہرحال ان تمام عوامل کا نتیجہ یہ ہوا کہ خود غالب کی ناقدانہ گرفت اپنی شاعری پر مضبوط ہوتی چلی گئی حالانکہ اس کے لیے انھیں اپنے باطنی تہیج اور التہاب انگیز متخیلہ سے سالہا سال نبرد آزما رہنا پڑا ہوگا۔ بہرحال یہ ثابت ہے کہ غالب کے ذہن سے 'بادۂ پارینۂ بیدل' کی بو کبھی نہ گئی۔ بیدل کے لاشعوری اثرات گہرے تھے اور بعد کے کلام کی تخلیقیت میں بھی 'بادۂ بیدل' کا خمار باقی رہا۔

غالب کے اطالوی نقاد علی ساندرے بَوسانی نے غالب اور بیدل کے اسلوب پر لکھتے ہوئے ایک اور اہم اشارہ کیا ہے کہ بیدل کے یہاں جس طرح کے نادر مرکبات اور بندشیں ملتی ہیں جن میں الفاظ کا گٹھاؤ خلافِ روزمرہ معلوم ہوتا ہے اور جن کی بنا پر بیدل کو خارج از آہنگ کہا گیا وہ دراصل سنسکرت مرکبات سے ملتی جلتی شکلیں ہیں۔ سنسکرت میں ایسی بندشیں عام ہیں۔ ان کی رائے بھی یہی ہے کہ غالب نے بیدل کو کبھی ترک نہیں کیا، اور اس بارے میں غلط فہمی پھیلنے کی بڑی وجہ خود غالب کے اپنے بیانات ہیں۔ وہ یہ دلچسپ نکتہ بھی اٹھاتے ہیں کہ بعد میں غالب نے اگر بیدل کے بارے میں کچھ کہا بھی تو اس کا تعلق ان کی فارسی شاعری سے ہے، اردو کلام سے اس کا کچھ لینا دینا نہیں۔[55] آگے چل کر اپنے مطالعات اور تجزیوں میں ہم شواہد کی روشنی میں اس مقدمہ سے بحث کریں گے کہ بیدل کی شعریات اور اس کی زیرِزمین لاشعوری پرپیچ جدلیاتی جڑوں کو غالب نے نہ صرف کبھی ترک نہیں کیا، بلکہ غالب نے انھیں اپنی تخلیقیت کی آتشِ دروں سے معنی یابی اور ادابندی کی ایک ایسی سطح پر فائز کردیا کہ یہی خصوصیات غالب شعریات کا نشانِ امتیاز اور غالب کے تخلیقی دستخط بن گئیں۔

ادب میں canon کا تصور مابعد جدید تنقید سے خاص ہے کہ ادب میں شاہکار متون کا محیط سکڑتا پھیلتا رہتا ہے، یہ سارے زمانوں کے لیے مقرر و متعین نہیں ہوجاتا یعنی اس میں تغیر ہوتا رہتا ہے۔ غالب اور بیدل کا رشتہ اس کی بہترین مثال ہے، یعنی جب کوئی بڑا شاعر سامنے آتا ہے تو بعض اوقات وہ اپنے سے پہلے کے ادبی سرمایہ کی نئی تعبیر وتفسیر پیش کرکے یا بازیافت کرکے پچھلے سرمایۂ سخن کی قدر و قیمت میں فرق پیدا کردیتا ہے۔ حزیں

کے ہندی ایرانی نزاع کے بعد بیدل کو تقریباً دیس نکالا دے دیا گیا تھا۔ وارث کرمانی کی اس بات میں وزن ہے کہ غالب نے اتباعِ بیدل کر کے جس طرح بیدل کو از سرِ نو دریافت کیا اور بیدل کی فکری بصیرت و فنکارانہ عظمت کو خراجِ عقیدت پیش کیا:

''اس کے بعد بیدل اس مقام پر نہیں رہے جہاں وہ پہنچا دیے گئے تھے۔''(56)

غالب نے بیدل کی معنویت اور عظمت سے رشتہ جوڑ کر ان کو نئی زندگی بخشی۔ اس کے بعد بیدل نہ صرف canon میں centre stage ہو گئے بلکہ ان کی اور ان کے ساتھ سبکِ ہندی کی دھاک بھی سارے زمانے پر بیٹھ گئی۔

حالی نے شیخ معظم کے واقعہ میں یہ تو لکھا ہے کہ اس نوعمری میں یعنی دس گیارہ برس میں جب غالب نے شعر کہنا شروع کیا، ظہوری کا کلام غالب کے مطالعہ میں تھا۔ قیاس چاہتا ہے کہ اگر ظہوری ان کے مطالعے میں تھے تو دوسرے اساتذہ سے بھی وہ ناآشنا نہیں ہوں گے۔ کئی صدیوں پر محیط ایک پوری کہکشاں موجود تھی، اس نوعمری میں اس پوری کہکشاں سے غالب کے تخلیقی ذہن نے بیدل کا انتخاب کیا اور نہ صرف انتخاب کیا بلکہ بیدل کو عصائے خضرِ صحرائے سخن کے طور پر کچھ اس طرح سے اپنایا کہ فکرِ بیدل کا آرکی نقش ان کے شعور و لاشعور پر ہمیشہ کے لیے مرتسم ہو گیا۔ ہم پہلے بحث کر آئے ہیں کہ اس عہد کے تمام شعرائے فارسی میں سے غالب نے آستانۂ بیدل ہی پر سجدہ کرنے کو ترجیح کیوں دی، یا نغمۂ بیدل ہی کو آہنگِ اسد کے طور پر اختیار کیوں کیا جبکہ ایک سے ایک زمزمہ سنجِ بے مثال اور شاعرِ بے بدل موجود تھا۔ جیسا کہ اشارہ کیا گیا یہ حیرت انگیز اس لیے بھی ہے کہ حزیں و خانِ آرزو کے نزاع کے بعد جو ادبی تنازعہ اٹھ کھڑا ہوا تھا اس نے بیدل کی حیثیت کو شدید نقصان پہنچایا تھا۔ آزاد و حالی و شبلی کے بیانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ نہ صرف بیدل کو حاشیہ پر ڈال دیا گیا تھا بلکہ ''بیدلیت'' کی اصطلاح کو ایک کلمۂ مکروہ کے طور پر استعمال کیا جانے لگا تھا۔ ایسے میں بیدل کی شاعرانہ عظمت کو خراجِ تحسین پیش کرنا تخلیقی جرأت کا کام تو تھا ہی، عجیب و غریب خود اعتمادی کا کام بھی تھا۔ تعجب ہے کہ اس کم عمری میں غالب نے اس نورِ بصیرت کی کشش کو محسوس کر لیا جو شعرِ بیدل کا کرشمہ ہے۔ اول تو

تخلیقی انائے غالب دوسرے غیرمعمولی ذہانت و فطانت کہ جس راہ پر قافلۂ عام جارہا تھا غالب کو وہ راہ مرغوب نہ تھی، لیکن بیدل ہی کیوں؟ ماہرین اس رازِ سربستہ کو زیادہ نہیں کھولتے، شاید غیرمحسوس افتادِ ذہنی، آزادگی و وارستگی، جرأتِ افکار، فکرِ بیدل کی لاشعوری فلسفیانہ جڑیں یا شعری کلامیہ کی غیرمعمولی توانائی یا تہ داری و سریّت؛ ان سب سے یا کسی نہ کسی سے کوئی خاموش خاص رشتہ، جس کا جواب شاید غالب کے پاس بھی نہ ہو۔

غالب کی تخلیقی افتاد اور داخلی رشتوں کی کھوج کے جس سفر پر ہم نکلے ہیں، اوپر حیات وشخصیتِ بیدل، صاحبِ نظر ماہرین کی آرا، متنِ شعرِ بیدل وشعریاتِ بیدل خصوصاً 'عرفان' کے داخلی شواہد اور لاشعوری مقامی تہذیبی جڑوں اور دانشِ ہند سے ان کے رشتوں کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے تھیسس کو خاصی تقویت ملی ہے۔ بیدل کے شعری و فکری کلامیہ (ڈسکورس) سے غالب تک زمانی فاصلہ ایک صدی یا کچھ کم کا ہے لیکن ذہنی فاصلہ ایک قدم کا ہے۔ مثنوی 'محیطِ اعظم' اور 'عرفان' میں مقامی حکایات اور ویدانت سے واقفیت کا سب کو علم تھا، لیکن واگیش شکل کے انکشافات نے دانشِ ہند کی صدیوں پرانی جڑوں سے بیدل کے فلسفیانہ رشتوں کو الم نشرح کردیا ہے۔ عظیم شخصیتیں جس طرح صدیوں کے ماضی کی جڑوں میں اتری ہوئی ہوتی ہیں، اسی طرح مستقبل کی طرف بھی رخ رکھتی ہیں۔ گویا ان کے پیر پاتال میں اور سر آکاش میں ہوتا ہے اس میں کلام نہیں کہ پس ساختیاتی اور مابعدجدید نئی فکریات دانشِ انسانی کا اگلا قدم ہے۔ غالب کو پڑھتے ہوئے اکثر احساس ہوتا ہے کہ کائناتِ اکبر ہو کہ اصغر، انسان ہو کہ وجود، معنی ہو کہ زبان، غالب نے فکری طور پر کسی مسئلے پر مطلق رائے دے کر اسے آئندہ کے لیے foreclose نہیں کیا، یعنی طرفوں کو بند نہیں کیا۔ جرأت فکری، ذہنی تگ و تاز، سعی وجستجو اور آزادگی وکشادگی کا یہی رشتہ غالب و بیدل اور نئی فکریات کے بیچ ایک مضبوط پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ بیدل کو نئی فکریات کا پیشرو کہنا اسی رشتے کی رو سے ہے۔ پاکستانی فلسفی ادیب ضمیر علی بدایونی بیدل شناسی کو اسی سمت میں آگے بڑھانا چاہتے تھے لیکن افسوس کہ زندگی نے وفا نہیں کی، تاہم ان کا ایک اہم مضمون ''بیدل ساختیاتی فکر کا پیشرو'' اس بارے میں بہت

سے نکات کی توثیق کردیتا ہے جن سے ہمارے اس موقف کی تائید ہوتی ہے کہ ساختیاتی فکر اور مابعدجدید جدلیاتی سوچ کی جڑیں مشرقی دانش کی گہرائیوں میں پیوست ہیں اور بیدل و غالب کی شعریات سے ان کا گہرا رشتہ ہے۔ضمیر علی بدایونی دانشِ حاضر کی آفاقی جہت سے تو آشنا تھے، لیکن 'عرفان' میں موجزن دانش ہند کی تہہ تک رسائی ان کو حاصل نہ تھی۔ بہرحال مقامی ثقافتی رشتوں کی جڑوں بالخصوص (वाक्) فلسفۂ سخن سے بیدل کے متاثر ہونے کا اندازہ اگر واگیش شکل کی تحقیق سے ہوجاتا ہے تو دانشِ حاضر یا مستقبل کی طرف رخ، جس کا ذکر ہم اکثر کرتے رہے ہیں، اس کی تائید و توثیق ضمیر علی بدایونی کی خردافروز تحریر سے ہوجاتی ہے۔ ذیل میں ہم بالاختصار دیکھیں گے کہ بیدل کی 'عرفان' کے مباحث متعلقہ 'سخن' اور دانشِ ہند کے تصور (वाक्) متعلقہ فلسفۂ لسان، یعنی ان دونوں اور ساختیاتی فکر کے موقف میں کیسی گہری مماثلت اور ہم رشتگی ہے۔متن کی قوت بیدل کی نگاہِ تیز سے پوشیدہ نہ تھی اس پر زور دیتے ہوئے ضمیر علی بدایونی لکھتے ہیں :

> ''موجودہ دور ساختیاتی فکر کا دور ہے۔ وجودیت اور انسان پرستی کا قالین لپیٹا جاچکا ہے۔ لیکن ستاروں کے ڈوبنے سے سورج کی درخشانی میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ ساختیاتی فکر کا سورج چمک رہا ہے لیکن یہ ساختیاتی فکر صرف ساختیات تک محدود نہیں بلکہ پس ساختیات اور مابعدجدیدیت تک محیط ہے۔ آج فرد کی جگہ ساختوں نے، مصنف کی جگہ متن نے لے لی ہے۔ آج کا قاری معانی کی تلاش میں مصنف تک جانا ضروری خیال نہیں کرتا، بلکہ متن کی اس قوت سے رجوع کرتا ہے جو معنی آفرینی میں مصروف ہے۔ بیدل کی نگاہ تیز سے متن کی یہ قوت پوشیدہ نہیں تھی، لیکن اس کی علامتیں مختلف ہیں۔ اس کا طرز اظہار اپنی ثقافت و روایت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کی فکر آفاقی ہونے کے باوجود اپنی تہذیبی فضا میں سانس لیتی ہے۔''(57)

بیدل کے یہاں 'سخن' کی اصطلاح کس طرح شاعرانہ فکر میں بنیاد کا کام کرتی ہے اور ان تمام مفاہیم کا احاطہ کرتی ہے جو دانشِ ہند کی کُنہ ہیں، قاری کی اپنی معنویت اور متن کی معنویت مل کر ایک نئی نقش گری کررہے ہیں، اور تو اور زماں و مکاں بھی سخن کے

امکانات میں سے ایک ہیں، ضمیر علی بدایونی سے سنیے:

''ساختیاتی فکر نے متن، معنویت، مصنف اور قاری اور سب سے زیادہ تصور وقت پر اپنے اثرات مرتب کیے ہیں۔ آج ہم متن سے اٹھنے والی لہروں کو ایک نئی تعبیر سے آشنا کرتے ہیں۔ معنویت کا روایتی تصور اب اپنی اہمیت کھوتا جارہا ہے اور اس کی جگہ دوسرے تصورات لے رہے ہیں۔ جن میں افتراق اور التوائے معنی کے تصورات خاصے اہم ہیں۔ اب مصنف تصنیف کا واحد حوالہ نہیں رہا۔ قاری کی اپنی معنویت اور متن کی معنویت مل کر ایک نئی نقش گری کررہے ہیں۔ قاری اپنی قرأت کے عمل سے ادب پارے کو ایک نئی شکل عطا کرتا ہے اور اس کی متنی حقیقت (textual reality) کو اپنے طور پر دریافت کرتا ہے۔ متن اور قاری کی مشترکہ کاوشوں سے ادب پارہ حقیقت کا روپ اختیار کرتا ہے۔ کوئی ادب پارہ اپنی جگہ خود مکتفی نہیں ہوتا بلکہ وہ متون کی اجتماعی فضا ہی میں موجود رہ سکتا ہے۔ جسے متنی تفاعل بھی کہا جاتا ہے۔ بیدل نے ''سخن'' کی اصطلاح میں ان سارے مفاہیم کی شیرازہ بندی کی ہے جو ساختیاتی فکر میں بکھرے ہوئے ہیں۔ بیدل کا سارا عالمی تناظر (world view) اسی لفظ سخن میں پوشیدہ ہے۔ سخن صرف انسان کی قوت گویائی یا اظہار و بیان کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ اس کی حیثیت وجودیاتی (ontological) ہے۔ کائنات میں اگر ارتقا کوشی کا رجحان پایا جاتا ہے تو سخن اس ارتقا کا نقش دائمی ہے۔ غالب نے کہا تھا کہ طوطی کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ۔ تقریباً یہی صورت حال لفظ، لغت اور زبان کی ہے۔ بیدل کے نزدیک انسان کو سخن کے مظاہر میں مقید ہے لیکن یہی سخن اسے آزادی سے بھی آشنا کرتا ہے۔ بیدل کہتا ہے:

خاموش شو و بہ بیں کہ بے گفت و شنود
چیزی می گوئی و ہماں می شنوی
(خاموش ہوجا اور دیکھ کہ بغیر کہے سُنے تو کیا کہتا ہے اور کیا سنتا ہے)

دریدا کے نزدیک یہاں کوئی کائنات موجود نہیں، بجز متن کی کائنات کے اور بیدل کہتا ہے سخن کے بارے میں:

زاعجاز ایں عیسیٰ افسوں مپرس
جہاں زندۂ اوست افزوں مپرس
(اس کے اعجازِ مسیحائی کے بارے میں مت پوچھ، اس سے ایک جہانِ بے پایاں زندہ ہے بس اِس سے زیادہ کچھ نہ پوچھ)

(یعینہٖ یہی वाक् ہے) لاکاں (وید یا اپنشد) کے نزدیک زبان سے باہر حقیقت کا کوئی وجود نہیں اور بیدل کہتا ہے:

باخفا حقیقت بافشا مجاز
بہ تشبیہ عالم بہ تنزیہہ راز
(حقیقت کو چھپا اور مجاز کو ظاہر کر، عالم تشبیہہ ہے اور تنزیہہ راز ہے)

متن، زبان اور الفاظ کے بارے میں بیدل کے افکار ایک لفظ سخن کے استعمال سے اپنا اظہار پاتے ہیں۔ ساختیاتی مفکرین کے نزدیک یہ ہمیں متن کے ذریعے معلوم ہوتا ہے کہ کائنات موجود ہے اور زبان میں موجود ساختیں متن کی معنویت کی تشکیل کرتی ہیں۔ بیدل نے لفظ سخن کو بڑی جامعیت کے ساتھ استعمال کیا ہے اور وہ کئی مفاہیم کا احاطہ کرتا ہے۔ اپنی مشہور نثری کتاب 'چہار عنصر' میں لکھتا ہے۔

''ایں جا محقق گردیدہ سخن روحِ کائنات است و اصل حقیقتِ موجودات۔ ہرگاہ باخفائے معنی کوشد جہانے رانفس وزدیدن است و چوں افشائے عبارت جوشد عالمے رابر خود بالیدن۔''

یعنی سخن کائنات کی روح اور موجودات کی اصل حقیقت ہے۔ سخن جب اپنے معنی کو چھپا لیتا ہے تو دنیا بھی فنا ہوجاتی ہے اور جب عبارت میں اس کا اظہار ہوتا ہے تو عالم کا بھی ظہور ہوتا ہے۔''(58)

ضمیر علی بدایونی نے فکرِ بیدل کو مابعد جدیدی مفکرین کے سیاق میں بھی دکھایا ہے۔ ہیڈیگر زبان (سخن) کو Being کہتا ہے اس لیے کہ انسان کو وجود کا علم زبان اور معنی کے ذریعے ہوتا ہے۔ سوسیئر 'نشان' Sign (سخن) کے راز کو سگنیفائڈ کے رشتے میں حقیقت کے

مماثل قرار دیتا ہے۔ دریدا کا 'متن' (Text) کا تصور وہی ہے جو بیدل کے یہاں سخن کا ہے۔ بارتھ کہتا ہے تحریر خود کو لکھتی ہے یعنی سخن نقش گری کرتا ہے۔ ہائیڈیگر اور ملارمے کے نزدیک انسان نہیں بولتا زبان بولتی ہے یعنی سخن۔ بقول ضمیر علی بدایونی :

''بیدل ان رموز سے پوری طرح آشنا تھا۔ وہ ان مفکرین سے دو قدم آگے بڑھ کر کہتا ہے :

بہر رشتۂ وہم دیگر مپیچ
کہ غیر از سخن درجہاں نیست پیچ''

(وہم و گمان کے رشتے کو پیچیدہ نہ کر۔ سخن سے زیادہ دنیا میں کوئی چیز پیچیدہ نہیں ہے)

آج بیسویں صدی کی فکری بلندیوں پر پہنچ کر ہیڈیگر کہتا ہے کہ آسمانی قوت آخری بار زبان کی شکل میں نمودار ہوئی ہے اور زبان تاریخی امکانات میں سے ایک امکان نہیں ہے، بلکہ تاریخ زبان کے امکانات میں سے ایک امکان ہے۔ بیدل سخن کی حقیقت کی تلاش میں لوح وقلم تک پہنچ جاتا ہے بلکہ جبریل و وحی کی تہہ میں بھی سخن ہی کو کارفرما دیکھتا ہے اور کہتا ہے :

بفہمی اگر رمز لوح و قلم
کہ غیر از سخن چیست آنجا رقم'' (59)

(اگر تو لوح وقلم کے رمز کو سمجھے تو تجھ پر کھلے گا کہ اس میں سخن کے علاوہ کچھ بھی نہیں لکھا ہوا ہے)

زبان معنی سے لبریز ہے لیکن معنی کو استحکام نہیں کیونکہ معنی افتراقیت یعنی اپنی نفی سے قائم ہوتا ہے، اسی لیے معنی اندر سے خالی ہے۔ چنانچہ ہر وہ چیز جو زبان سے قائم ہوتی ہے وہ منحصر بالغیر ہے، یعنی تعین سے آزاد ہے، یا خود اپنے جوہر سے خالی ہے، یعنی شونیہ ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جس کا ذکر واگیش شکل نے بھی 'عرفان' کے حوالے سے کیا ہے اور جس کا سلسلہ بودھی جدلیاتی فکر شونیتا تک پہنچتا ہے۔ اس نوع کے تصورات دانش ہند ہی کی جڑوں سے آئے ہیں، اس لیے کہ دانش ہند سے پہلے ان تصورات کا سراغ کہیں اور نہیں ملتا۔ نئی

فکر قبول کرتی ہے کہ زبان حقیقت کے مطلق اظہار سے عاجز ہے۔ بیدل بھی کہتا ہے کہ زبان میں کچھ ایسا نقص دائمی طور پر موجود ہے کہ صداقت تک اس کی رسائی نہیں ہوسکتی:

بیاں در وصفِ او ناقص کمند ست
عبث دامن مزن آتش بلند ست

(اُس کے وصف کا بیان بساط سے باہر ہے۔عبث دامن سے ہوا نہ دے کہ شعلہ خود ہی بلند ہے)

زبان یعنی سخن کا مرکزی مبحث معنی ہے۔ بیدل واحد شخص ہے جو کہتا ہے کہ معنی شاعری میں پہلے سے موجود نہیں ہوتے۔ منشائے مصنف تو معنی کا ایک طور ہے۔ دریدا سے صدیوں پہلے بیدل کہتا ہے کہ جب تک سخن باقی ہے معنی کا سلسلہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ معنی دائمی طور پر تعین سے آزاد ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جو غالب کی جدلیاتی تخلیقی فکر کی بہت سی گرہیں کھول دیتا ہے۔ بیدل کے حوالے سے ضمیر علی بدایونی نے معنی کے مبحث کو خوبی سے سمیٹا ہے اور آئندہ غور وفکر کے بہت سے کلیدی نکات کا احاطہ کرلیا ہے۔

''ساختیاتی مفکرین سے پہلے بیدل نے ناصر علی سے گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ شعر خوب معنی ندارد۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ شاعری میں پہلے سے معنی موجود ہو۔ ہر قاری اور ہر سامع اپنے ذہن کے معنی آفریں عمل کو کس طرح معطل کرسکتا ہے؟ منشاے منصف تو معنی کا ایک قرینہ ہے۔ جب تک سخن باقی ہے معانی کے سلسلے جاری رہیں گے۔ دریدا ایک مابعد جدید مفکر ہے جس کے نزدیک متن میں معنی کا سلسلہ آگے بڑھتا رہتا ہے اور چونکہ رکتا کہیں نہیں اس لیے متن تعینِ معنی سے دائمی طور پر آزاد رہتا ہے۔ دریدا کے ردِ تشکیلی نقطۂ نظر (Deconstruction) کے مطابق معنی ہمیشہ موخر (defer) ہوتے رہتے ہیں۔ بیدل نے معنی کا جو تصور دیا ہے وہ دریدا کے تصورِ معنی سے کم معنی خیز نہیں۔ دریدا نے موخر کا لفظ استعمال کیا ہے اور بیدل نے معنی کے لیے عقبیٰ کا لفظ استعمال کیا ہے۔ کہتا ہے:

چہ دنیا؟ رہِ لفظ سر کردنش
چہ عقبیٰ؟ بمعنی نظر کردنش

(دنیا کیا ہے محض لفظ کی بازی گری ہے، اور عقبیٰ کیا ہے، معنی کی کارفرمائی ہے)

اور عقبیٰ کے متعلق کہتا ہے کہ وہ ہم سے ایک دائمی فاصلے پر ہے۔ بیدل کا تصورِ معنی دریدا کے تصورِ معنی کی طرح زمانی عنصر کا حامل ہے۔ یعنی زمانیت معنی کا لازمی جزو ہے۔ معنی ساکن نہیں حرکت میں ہے۔ متعین نہیں زیرِ تشکیل ہے۔ وہ ہے نہیں بلکہ ہونے کے عمل میں گرفتار ہے۔ اس موج کی طرح جو سطح دریا پر ہمیشہ لہراتی رہے گی اور اپنی دائمی روانی سے ہر دم تازہ دم ہوتی رہے گی۔ بیدل کے نزدیک معنی تو قائم ہونا چاہتا ہے لیکن اس کی زمانیت اسے گردش میں رکھتی ہے۔ بیدل کا تصورِ وقت معنی کی روح ہے۔ وقت کو قرار نہیں اس لیے معنی بھی دائمی طور پر گریزاں رہتا ہے۔"(60)

بیدل کی فکریات کے کئی پہلو ہیں، ایک سے ایک معنی خیز اور لائق غور۔ ہر کوشش کے بعد احساس ہوتا ہے کہ مزید غور کی ضرورت ہے۔ جو عالم حسن کی گریز پائی کا ہے وہی فکرِ بیدل کا ہے:

همه عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما
چه قیامتی که نمی رسی ز کنارِ ما به کنارِ ما

(تمام عمر ساتھ ساتھ ہم پیالہ رہے لیکن رنجِ خمار نہیں گیا، کیا قیامت ہے کہ تو
پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی تھا)

بیدل ہندوستان کے عظیم ثقافتی ورثہ کی پیداوار ہیں اور اس کے ایک اعلیٰ نقیب و نمائندے بھی۔ بیدل کے ذہن و شعور میں دانشِ اسلامی و دانشِ ہندی کے سوتے کچھ اس طرح مل گئے ہیں کہ ایک نئی تخلیقی فکر وجود میں آگئی ہے اور اس کا فیضان براہ راست غالب کو پہنچا ہے۔ بیدل کے وجدان اور نورِ بصیرت میں اُس کا اپنا عہد تمام ابعاد اور گہرائیوں کے ساتھ موجود ہے اور زماں و مکاں سے ماورا ہو کر مبہم استعاروں میں لپٹے ہوئے اپنے ایمائی اسلوب کے ساتھ اس کا رخ مستقبل کی طرف بھی ہے، اور وہ ان بلندیوں کو بھی پا لیتا ہے جن تک بیسویں صدی کے اختتام تک انسان کی رسائی ہوئی یا اکیسویں صدی کے آئینۂ وجود میں آج جو مسائل عکس ریز ہو رہے ہیں، وہ ان کو بھی انگیز کرتا ہے۔

یہ وہی بیدل ہے جن کو زمانے نے خارج آہنگ قرار دے کر مسترد کردیا تھا اس لیے کہ ان کی فکر اپنے عہد میں اتنی اجنبی اور اتنی آگے تھی کہ ان کا زمانہ اس تک پہنچ نہ سکتا تھا۔ بیدل کی فکر آفاقی ہونے کے باوجود اپنی تہذیبی فضا میں سانس لیتی ہے اور اس کی جڑیں اپنی مٹی کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ اس کا یہ تصور کہ زمانیت سخن سے ہے، سخن ہی نقش گری کرتا ہے اور سخن سے باہر حقیقت کا کوئی وجود نہیں مستقبل کی کروٹوں کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ معنویت کے روایتی تصور کی جگہ معنی کے حرکیاتی تصور نے لے لی ہے اور زمانیت کی اٹھتی لہریں متن کی نئی تعبیروں کی جلوہ گری کررہی ہیں۔ بیدل کا فکری نظام سریت آلود اور حرکیاتی تھا۔ غالب کی جدلیاتی گردش نے اس کے تمام رنگوں کو نہ صرف چوکھا کردیا بلکہ معنی کو برقیا کر دائمی طور پر اضطراب آشنا کردیا۔ یہ شعریاتی معجزہ سے کم نہ تھا۔ غالب کا متن معنی کی تند و تیز شراب کی تلخی سے بدمست ہے۔ آج اگر غالب کا 'ایک ایک شعر دشتِ امکاں کو اپنے نقشِ پا کے نیچے دبائے ہوئے ہے' یا غالب کی آواز 'زود فہم' نہ ہونے کے باوجود جنتِ نگاہ اور فردوسِ گوش بنی ہوئی ہے تو وہ متن کی قوت کی وجہ سے ہے جو زماں کے محور پر معنی آفرینی میں مصروف ہے۔ پچھلی صدی میں طرح طرح کے نظریہ سازوں نے متن کے پردۂ ساز میں اپنے اپنے دل کی دھڑکنوں کو سن لیا تھا اور اپنے اپنے غالب کو پالیا تھا تو اس میں کیا کلام ہے کہ غالب کی جدلیاتی گردش اور اشکال و ایمائیت سے آج اکیسویں صدی کی گریز پا معنویت صاف جھانک رہی ہے، اور قاری کی اپنی معنویت متن کی معنویت سے مل کر نئے آفاق کے در کھول رہی ہے۔

غالب کی تخلیقیت اور متن کی قوت میں بیدل کا فیضان شامل ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اگر بیدل نہ ہوتے تو کیا غالب ہوتے؟ غالب کا کمال یہ ہے کہ غالب نے فکرِ بیدل کے ڈسکورس یعنی کلامیہ کے محیطِ اعظم کو جذب کیا بلکہ اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ لگا کر اور اسے اردو کی جادو بیانی عطا کرکے نہ صرف اپنی تخلیقی عظمت و معجز بیانی کا لوہا منوایا، بلکہ ساتھ ہی بیدل کی اہمیت و معنویت کو بھی جریدۂ عالم پر ہمیشہ کے لیے ثبت کردیا۔

سبکِ ہندی اور بیدل شعریات اور دانشِ ہند سے اس کے ظاہر اور زیرِ زمین رشتوں اور غالب کی جدلیاتی شعریات پر اس کے ممکنہ اثرات کی بحث اٹھانے اور اس بارۂ خاص میں ضروری جہات و نکات کو نظر میں رکھنے کے بعد اب ہم متنِ غالب کی سلسلہ وار قرأت سے رجوع کرسکیں گے۔ ہماری کوشش ہوگی کہ اشارہ بھر ہی سہی لیک سے ہٹ کر close reading کا در وا کرسکیں۔ اس کے لیے چار ابواب مختص کیے گئے ہیں، یہ سلسلہ ساتویں، آٹھویں، نویں اور دسویں باب میں جاری رہے گا۔ آخری دو ابواب گیارھواں اور بارھواں شعریات و جدلیاتی فکر اور شخصیت و آزادگی کے مباحث کو سمیٹنے اور نتائج کو جانچنے پرکھنے کے لیے وقف کیے جائیں گے۔

حواشی

1 بیاضِ غالب بخطِ غالب، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص 51
2 ایضاً، ص 297
3 عبدالغنی، فیضِ بیدل، ص 51-50
4 روایتِ اول میں اس کا پہلا مصرع یوں تھا. ''اسد افسوس و درو ناشناسی ہائے گمراہاں'' جسے بعد میں غالب نے بدل دیا۔ (رضا، ص 151)
5 بیدل کے حالات ذیل کے مآخذ سے لیے گئے ہیں:
عبدالغنی، فیضِ بیدل، لاہور 1982؛
نورالحسن انصاری، فارسی ادب بعہد اورنگ زیب، دہلی 1969، ص 222-180؛
نتالیا پری گارنا، مرزا غالب، حیدرآباد 1997؛
نثار احمد فاروقی ''مرزا غالب اور بیدل'' سب رس حیدرآباد، دسمبر 2003، ص 15-8؛
وارث کرمانی ''غالب کی شعریات اور بیدل'' ادب ساز نئی دہلی، اپریل 2007، ص 69-65؛
بیدل نے اپنے حالات اپنی نثری کتاب 'چہار عنصر' میں بھی فلسفیانہ انداز میں بیان کیے ہیں (کلیاتِ بیدل، طبع کابل 1342 شمسی)؛
بندرابن داس خوشگو، تذکرہ سفینۂ خوشگو، بہ تصحیح دکتر سید کلیم اصغر، دفتر دوم، تہران، 2011، (ترجمہ بیدل: ص 109-98)
6 نثار احمد فاروقی، ص 13
7 عبدالغنی، ص 195
8 ایضاً، ص 197
9 ایضاً، ص 201
10 ایضاً، ص 198
11 ایضاً، ص 202-201
12 ایضاً، ص 210-208
13 ایضاً، ص 224-222

14 ایضاً، ص 225

15 سفینۂ خوشگو، ص 106

16 ایضاً، ص 105

17 وارث کرمانی، ص 67؛ عبدالغنی، ص 139

18 نورالحسن انصاری، ص 181-180

19 وارث کرمانی، ص 66

20 عبدالغنی، ص 28

21 ایضاً، ص 139

22 نوارالحسن انصاری، 187

23 عبدالغنی، ص 187

24 نکات الشعرا، ص 25-24

25 وارث کرمانی، ص 67

26 ملاحظہ ہو:

حمید احمد خاں، ص 137-87؛

عبدالغنی، ص 80-50؛ صحیفہ لاہور، غالب نمبر، جنوری 1969؛

وارث کرمانی، ص 28-16، ادب ساز، ص 69-65؛

نثار احمد فاروقی، ص 14-13

27 حمید احمد خاں، ص 121-118

28 خطوط غالب، جلد اول، ص 307-306

29 حمید احمد خاں، ص 125-122

30 عبدالغنی، ص 70-67

31 ایضاً، ص 67-61

32 نثار احمد فاروقی، سب رس، ص 15-13

33 وارث کرمانی، ص 66

34 ایضاً، ص 68

35 ایضاً، ص 68

36 عبدالغنی، ص 79-78

37 نورالحسن انصاری، ص 222-198

38 مثنوی عرفان، مشمولہ کلیات بیدل، جلد سوم (طبع کابل) 1967

39 Wagish Shukla, "Mirza Bedil's 'Irfan' and Yogavasishtha", Paper (MSS) Presented at the International Conference on Bedil at Jamia Millia Islamia, 17-21 March, 2004.

40 Wagish Shukla, p. 2-3

41 Wagish Shukla, p. 4

42 Wagish Shukla, p.5

43 ملاحظہ ہو: ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات

44 نورالحسن انصاری، ص 222-220

45 وارث کرمانی، ص 47

46 قاضی عبدالودود، غالب بہ حیثیت محقق، ص 45

47 خلیق انجم، غالب کا سفرِ کلکتہ اور ادبی معرکہ، ص 103 ,101

48 عبدالغنی، ص 107؛ کلیاتِ بیدل، جلد سوم، طبعِ کابل، مثنوی عرفان، ص 181

49 ایضاً، ص 107

50 ایضاً، ص 86-85

51 وارث کرمانی، ص19

52 بحوالہ عبدالغنی، ص 11

53 وارث کرمانی، ص 21

54 یادگار، ص 230

55 علی ساندرے بوسانی، "Ghalib and Bedil's Style"، انٹرنیشنل غالب سمینار، مرتبہ یوسف حسین خاں، نئی دہلی 1970، ص 74-63

56 وارث کرمانی، ص 151-138

57 ضمیر علی بدایونی، ''بیدل ساختیاتی فکر کا پیشرو''، الفاظ، علی گڑھ، ص 21

58 ایضاً، ص 23 ,22

59 ایضاً، ص 23

60 ایضاً، ص 25

اوراقِ پژمردہ، واردات اور دلِ گداختہ

یادِ روزے کہ نفس سلسلۂ یارب تھا
نالۂ دل بہ کمر دامنِ قطعِ شب تھا
بہ تمنا کدۂ حسرتِ ذوقِ دیدار
دیدہ گو خوں ہو تماشائے چمن مطلب تھا
جوہرِ فکر پُر افشانیِ نیرنگِ خیال
حسن آئینہ و آئینہ چمن مشرب تھا
آخرکار گرفتارِ سرِ زلف ہوا
دلِ دیوانہ کہ وارستۂ ہر مذہب تھا

اوراقِ پژمردہ (دژم برگے) یا کلامِ منسوخ کے بارے میں غلط فہمیاں

ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ غالب کی ابتدائے عمر کی جس کجروی کو نشانہ بنایا گیا وہ دراصل اتنی فکر و خیال یا شعریات کی کجروی نہیں جتنا زبان و بیان و ڈکشن کی ناہمواری تھی۔ غالب نے شروع میں فیضانِ بیدل میں حددرجہ ڈوبے ہونے کی وجہ سے، یا فارسی دانی کے زعم میں یا بہار ایجادیِ بیدل کی پرجوش پیروی میں، یا صحیح یا غلط یہ سوچنے کی وجہ سے کہ اگر قابلیت اور جودتِ طبع کا سکہ منوانا ہے تو عامۃ الناس کی زبان سے اجتناب ضروری ہے، انھوں نے جس نوع کے ڈکشن کو ابتدائے عمر میں شعری اظہار کا وسیلہ بنایا تھا، وہ نہ اردو تھا نہ فارسی۔ کہنے کو تو وہ ریختہ لکھ رہے تھے لیکن سوچ فارسی رہے تھے۔ دوسرے لفظوں میں وہ فارسی میں اردو لکھ رہے تھے۔ خود حالی نے لکھا ہے:

''فارسیت کا رنگ ابتدا ہی میں مرزا کی بول چال اور ان کی قوت متخیلہ پر چڑھ گیا تھا... جیسے خیالات اجنبی تھے ویسی ہی زبان غیرمانوس تھی، فارسی زبان کے مصادر، فارسی کے حروف ربط اور توابع فعل جوکہ فارسی کی خصوصیات میں سے ہیں، ان کو مرزا اردو میں استعمال کرتے تھے۔ اکثر اشعار ایسے ہوتے تھے کہ اگر ان میں ایک لفظ بھی بدل دیا جائے تو سارا شعر فارسی زبان کا ہوجائے۔ بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے مخترعات میں سے تھے جو نہ ان سے پہلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں۔''(1)

مگر فکر و خیال بھی اسی قدر ہے جس قدر زبان و بیان کے ذریعے وہ قائم ہوتا ہے۔ زبان شاعری کے میڈیم کے بجائے اس کی شرط اسی لیے ہے کہ بقول سوسیئر کوئی مدلول آج تک ایسا نہیں معلوم جو بغیر دال کے قائم ہو، وہ خواہ لفظ ہو، ترکیب ہو، امیج، استعارہ، تشبیہ، نقش، اشارہ یا کنایہ ہو۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب کی قوتِ متخیلہ ابتدائے نوجوانی ہی سے اس قدر پرجوش اور پرالتہاب تھی کہ خیالات کے فشار کے آگے زبان و بیان عاجز نظر آتے ہیں۔ اردو تنقید میں غالب کی ابتدائی شاعری اور پیرویِ بیدل پر اعتراض کی ابتدا حالی و آزاد سے ہوتی ہے۔ آبِ حیات میں آزاد لکھتے ہیں:

''جس قدر عالم میں مرزا کا نام بلند ہے اس سے ہزاروں درجہ عالم معنی میں کلام بند ہے، بلکہ اکثر شعر ایسے اعلیٰ درجۂ رفعت پر واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے نارسا ذہن وہاں تک پہنچ نہیں سکتے۔''(2)

حالی کہتے ہیں کہ مرزا ان ذکی الطبع لڑکوں کی طرح تھے جو سیدھے سادے اشعار کی نسبت مشکل اور پیچیدہ اشعار کو زیادہ شوق سے پڑھتے ہیں، مرزا کا بیدل کی طرف کھنچنا اور بیدل کی پیروی کرنا شاید اس وجہ سے بھی تھا۔ اس کے بعد حالی نے نموتاً غالب کے سات اشعار درج کیے ہیں۔ ان پر محاکمہ کرتے ہوئے لکھا ہے چونکہ ان میں کوئی لطافت معلوم نہیں ہوتی ان کے معنی بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ صرف ایک شعر کی شرح جو کسی قدر آسان ہے بطور نمونے کے درج کی ہے تاکہ اندازہ ہو کہ مرزا کس قدر 'کاوش' سے نئی قسم کے مضمون پیدا کرتے تھے۔ وہ سات کی سات بیتیں حالی نے مرزا کے نظری کلام سے

لیں یعنی جو بیتیں غالب نے اپنے دیوان ریختہ کو انتخاب کرتے وقت اس میں سے نکال دی تھیں۔ اس کے بعد لکھتے ہیں :

> ''مگر اب بھی ان کے دیوان میں ایک ثلث کے قریب بہت سے اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جن پر اردو زبان کا اطلاق مشکل سے ہوسکتا ہے۔''(3)

اس کے بعد جو شعر دیے ہیں ان میں یہ اشعار بھی ہیں :

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا
یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

حالی نے میر تقی میر کی پیشین گوئی کی جو روایت نقل کی تھی(4) اس نے بھی بیدل کے تتبع کو کجروی اور مہمل نگاری قرار دینے میں خاصا کردار ادا کیا۔ حمید احمد خاں اور شیخ محمد اکرام کا یہ کہنا صحیح ہے کہ غالب کا سلسلۂ نسب بجائے اردو کے فارسی گو شعرا سے ملتا ہے۔ بیشک اس دور کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں ایک بھی دیسی اردو لفظ شامل نہیں :

178 اسدِ خستہ گرفتارِ دو عالم اوہام
مشکل آساں کنِ یک خلق تغافل تا چند (نخ)

بعض جگہ کوئی دیسی لفظ اتفاق سے آ گیا ہے، مثلاً یہ مشہور شعر :

141 شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بہ یک کف بردنِ صد دل پسند آیا (نخ)

لیکن اس کی یہ وجہ ہرگز نہیں تھی کہ غالب ریختے کی ایک صدی کو فراموش کر کے براہ راست فارسی سے رشتہ جوڑنے کا ڈھنگ(5) نکالنے کی کوشش کر رہے تھے۔ نوجوان غالب کا مسئلہ دراصل اتنا سادہ نہیں تھا جتنا حمید احمد خاں جیسے ذہین نقاد خیال کرتے ہیں، ان کا یہ کہنا کہ غالب کو ''گویا یہ احساس ہی نہیں تھا کہ میر نام کا بھی کوئی شخص ہو گزرا ہے''(6)

محل نظر ہے۔ کیونکہ ایک سے زیادہ روایتیں موجود ہیں کہ میر کے آخری برسوں میں حسام الدین حیدر نے جو مرزا کے بچپن کے دوست تھے، لکھنؤ جا کر میر کو مرزا کا کلام دکھایا تھا جب مرزا کی عمر تیرہ چودہ برس سے زیادہ نہ تھی[7] اور ان سے رائے مانگی تھی، جس پر انھوں نے وہ مشہور جملہ کہا تھا جسے آزاد اور حالی دونوں نے نقل کیا ہے۔ مسئلہ فقط اردو سے قطع نظر کرنے یا فارسیت میں حلول کرنے کا تھا ہی نہیں، یعنی نوعیت کے اعتبار سے مسئلہ فقط لسانی نہیں تھا، یہ اتنا شعر کے خارجی لباس کا نہیں جتنا شعری عمل کی داخلی روح یا اندرونی نظام کا تھا۔ غالب متاخرین فارسی شعرا یا سبکِ ہندی کی شعریات میں ڈوبے ہوئے تھے۔ ان شعرا میں بالخصوص بیدل کی واردات کا ان کے دل و دماغ پر اتنا گہرا اثر تھا کہ اگر وہ کسی سے مسابقت کرتے ہیں تو فقط اس شعریات سے اور یہ بغیر پیچیدہ بیانی اور خیال بندی کے ممکن نہ تھا۔ یہ روایت تجریدیت اور نازک خیالی کی پرپیچ راہوں سے گزرنے کے بعد خود فارسی میں 'خارج از آہنگ' سمجھی جانے لگی تھی، اور غالب نے تو اسے اپنے داخلی اضطراب و التہاب سے مزید پیچیدہ اور معمائی بنادیا تھا۔ چنانچہ وہ سب اعتراض جو دبے لفظوں میں بیدل پر کیے جاتے تھے، اب شد و مد سے غالب کی شاعری پر ہونے لگے۔

حالی اپنی نیک نیتی کی وجہ سے دفاع کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''مرزا اول اول ایسے رستے پر پڑ لیے تھے کہ اگر استقامت طبع اور سلامت ذہن اور بعض صحیح المذاق دوستوں کی روک ٹوک اور نکتہ چیں ہم عصروں کی خردہ گیری اور طعن وتعریض سدّ راہ نہ ہوتی تو وہ شدہ شدہ منزل مقصود سے بہت دور جا پڑتے۔ سنا گیا ہے کہ اہل دہلی مشاعروں میں جہاں مرزا بھی ہوتے تھے تعریضاً ایسی غزلیں لکھ کر لاتے تھے جو الفاظ اور ترکیبوں کے لحاظ سے تو بہت پرشوکت و شاندار معلوم ہوتی تھیں، مگر معنی ندارد، گویا مرزا پر ظاہر کرتے تھے کہ آپ کا کلام ایسا ہوتا ہے۔''[8]

مولوی عبدالقادر رامپوری کا لطیفہ بھی سب ماہرین نقل کرتے ہیں:

> ''ایک دفعہ مولوی عبدالقادر رامپوری نے جو نہایت ظریف الطبع تھے اور جن کو چند روز قلعۂ دہلی سے تعلق رہا تھا، مرزا سے کسی موقع پر یہ کہا کہ آپ کا ایک

اردو شعر سمجھ میں نہیں آتا' اور اسی وقت دو مصرعے خود موزوں کر کے مرزا کے سامنے پڑھے۔

پہلے تو روغن گل بھینس کے انڈے سے نکال
پھر دوا جتنی ہے کل بھینس کے انڈے سے نکال

مرزا سن کر سخت حیران ہوئے؛ اور کہا حاشا یہ میرا شعر نہیں۔ مولوی عبدالقادر نے ازراہِ مزاح کہا میں نے خود آپ کے دیوان میں دیکھا ہے؛ اور دیوان ہو تو میں اب دکھا سکتا ہوں۔ آخر مرزا کو معلوم ہوا کہ مجھ پر اس پیرائے میں اعتراض کرتے ہیں؛ اور گویا یہ جتاتے ہیں کہ تمھارے دیوان میں اس قسم کے اشعار ہوتے ہیں۔''(9)

پری گارنا غالب کے ابتدائی عہد کے کلام کی ناکافی قدر شناسی کے لیے حالی اور ان کے ہم عصر نقدوں کو موردِ الزام قرار دیتی ہیں۔ حالی نے غالب کے اسلوب اور اشعار کی پیچیدگی کے بارے میں آزردہ سے جو واقعات و لطائف روایت کیے ہیں وہ بھی کم اہم نہیں۔ بیشک آزردہ اعلیٰ درجے کے سخن فہم تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ غالب کے اشعار اپنی پیچیدگی اور الجھاؤ کی وجہ سے بہ آسانی پہچانے جاتے ہیں۔ ایک دفعہ کسی نے انھیں یہ شعر سنایا تو انھوں نے کہا کہ اس میں غالب کا کیا ہے یہ تو خاص ہماری طرز کا شعر ہے:

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

پری گارنا کہتی ہیں:

''سچ پوچھیے تو ہم کو یہی شعر مبہم اور پیچیدہ دکھائی دیتا ہے۔''(10)

جبکہ حالی اس کو سہل ممتنع کی عمدہ مثال قرار دیتے ہیں، گویا اس سے آزردہ تو دھوکا کھا ہی گئے حالی بھی دھوکا کھا گئے:

''چونکہ مولانا نہایت صاف اور سریع الفہم اشعار کو پسند کرتے تھے، اس لیے مرزا کا کلام سن کر اکثر الجھتے تھے اور اُن کی طرز کو ہمیشہ نام رکھتے تھے۔ مگر اس روز اس شعر کو سن کر وجد کرنے لگے اور متعجب ہو کر پوچھا کہ یہ کس کا شعر ہے؟

> کہا گیا کہ مرزا غالب کا۔ چونکہ وہ مرزا کے شعر کی کبھی تعریف نہیں کرتے تھے اور اُس روز لاعلمی میں بے ساختہ اُن کے منھ سے تعریف نکل گئی تھی، غالب کا نام سن کر بطور مزاح کے جیسی کہ اُن کی عادت تھی فرمایا، ''اس میں مرزا کی کیا تعریف ہے یہ تو خاص ہماری طرز کا شعر ہے۔''[11]

بہرحال یہ رویہ فقط آزردہ یا دوسرے معاصرین کا نہ تھا سب سے زیادہ مولانا فضل حق خیرآبادی کا تھا جن کی غالب بہت عزت کرتے تھے۔ سخت گیری کرنے والوں میں وہ پیش پیش تھے۔ حالی کہتے ہیں کہ جب انھوں نے بہت روک ٹوک کرنی شروع کی تو غالب نے اردو کلام میں سے جو اس وقت موجود تھا دو ثلث کے قریب نکال ڈالا اور ''اس کے بعد اس روش پر چلنا بالکل چھوڑ دیا۔''[12]

اس نوع کے بیانات بعد میں بہت سی غلط فہمیوں کا باعث بنے۔ جیسا کہ ہم نے کہا ہے دراصل بات اتنی سادہ نہیں تھی جتنی سہولت سے کہہ دی گئی۔ پیچیدگی اور الجھاؤ کی تعبیریں بھی اتنی آسان نہیں جیسا کہ خود حالی اور آزردہ کی متذکرہ مثال میں ہم نے دیکھا۔ نیز بیدل سے غالب کا رشتہ بھی اتنا سیدھا سادہ نہیں تھا کہ یہاں بنالیا وہاں توڑ دیا۔ یہ میکانکی تو یقیناً نہیں شاید اختیاری بھی نہیں تھا، اس میں بہت سی لاشعوری گتھیاں بھی ہیں۔ اس سلسلے کی کچھ بحث پچھلے باب میں گزر چکی ہے۔ ایک قابل غور نکتہ یہ ہے کہ جب یہ سب چل رہا تھا، غالب نے بالخصوص سفرِ کلکتہ کے بعد بوجوہ خود ہی 'اردو' سے کھنچنا اور فارسی کو ترجیحی بنیادوں پر اختیار کرنا شروع کردیا۔

1833 میں غالب نے پہلی بار 'منتخب اردو کلام' شائع کرنے کی غرض سے اشعار جمع کیے، لیکن تقریظ کے انتظار میں دیوان رکا رہا۔ 1841 میں جب پہلی بار دیوان اردو شائع ہوا[13] جس میں اُس تمام کلام کا انتخاب شامل کیا گیا جو غالب نے کم و بیش 1833 تک لکھا تھا۔ سفر کلکتہ کے بعد وہ بہ حیثیت فارسی شاعر کے زیادہ مشہور ہوچکے تھے اور اب وہ منصوبہ بند طریقے سے چاہتے بھی یہی تھے کہ وہ بطور فارسی شاعر کے جانے جائیں، چنانچہ انھوں نے فارسی شاعری کو باعثِ کمال اور اردو کو کسرِ شان سمجھنا بھی اسی دور میں شروع

کردیا۔ اس سیاق میں جب اردو کلام کو فارسی کے مقابلہ پر 'برگے دژم' یعنی 'اوراقِ پژمردہ' کہا گیا تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اب وہ ترجیحی طور پر فارسی کو ذریعۂ افتخار سمجھنے لگے ہیں :

نیست نقصاں یک دو جزوست از سواد ریختہ
کاں دژم برگی ز نخلستانِ فرہنگِ من است

(اس میں کیا ہرج ہے کہ ریختہ کے شعر میرے کلام کا ایک چھوٹا سا حصہ (ایک دو جزو) ہیں، آخر وہ میرے گلستانِ معنی کے کچھ اوراقِ پژمردہ ہی تو ہیں)[14]

اشعار کے انتخاب کے بارے میں بھی طرح طرح کی روایتیں ہیں۔ آزاد کا بیان ہے کہ یہ انتخاب مولانا فضل حق خیرآبادی اور مرزا خانی کوتوال دہلی نے کیا۔ دونوں صاحبوں نے دیکھ کر انتخاب کیا۔"[15] حالی نے اس سلسلہ میں فضل حق، آزردہ اور شیفتہ کا ذکر کیا ہے۔[16] شیخ محمد اکرام کا کہنا ہے کہ مرزا کے اپنے بیانات اور معاصر تذکروں سے خیال ہوتا ہے کہ انتخاب خود غالب نے کیا اور غالباً یہ خیال درست ہے۔[17] ہمارا خیال ہے کہ غالباً قطع و برید کا سلسلہ ایک طویل مدت تک جاری رہا، نسخۂ شیرانی اور گلِ رعنا کے انتخاب تو خود غالب کے اپنے کیے ہوئے ہیں اور سفرِ کلکتہ سے کچھ پہلے (1826) اور دورانِ سفر (1828) کے ہیں۔ دہلی آنے کے بعد بھی یہ سلسلہ جاری رہا، فضل حق خیرآبادی کی تعظیم وتکریم اور مبینہ تختی کے پیش نظر ممکن ہے کہ اُن کو بھی دکھایا گیا اور ان کی رائے بھی لی گئی۔ لیکن 1833 میں آخری شکل جس سے دیوان شائع ہوا وہ غالب ہی کی دی ہوئی تھی۔

یہ تو ممکن ہے کہ روک ٹوک کرنے، رائے دینے اور کہنے سننے والوں میں وہ سب شریک رہے ہوں جن کے نام لیے گئے لیکن انتخاب غالب کا اپنا ہے اور قطع نظر خارجی حالات کے، داخلی ذہنی ارتقائی عمل کا نتیجہ بھی ہے۔ یہ انتخابی عمل غالب کے یہاں بعد میں بھی جاری رہا۔ متداول اردو دیوان غالب کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا اور یہ معلوم ہے کہ بعد کے کہے ہوئے اپنے کلام میں سے بھی غالب نے ہر ہر شعر کو دیوان میں شامل نہیں کیا۔

بھوپال میں ابتدائی کلامِ غالب کے جو نسخے دریافت ہوئے ان میں سے پہلا نسخہ جو غالب کے اپنے خط میں ہے، اس میں 19 سال تک کا کلام اور دوسرے نسخے میں 24 سال تک کا کلام ہے۔[18] یہ دوسرا نسخہ پہلے دریافت ہوا اور 1921 میں بھوپال سے نسخۂ حمیدیہ کے نام سے شائع ہوا[19] دوسرا نسخہ کہیں پچاس برس بعد غالب صدی کے موقع پر دریافت ہوا اور تبھی شائع کیا گیا۔[20] غالب کی ابتدائی شاعری کی جو مذمت حالی و آزاد سے شروع ہوئی تھی، بجنوری کی محاسن کلام غالب اور نسخۂ حمیدیہ کی اشاعت کے بعد اس کی شدت میں کچھ کمی آئی اور ابتدائی کلام کی اہمیت کو پرکھا اور جانچا جانے لگا۔

پری گارنا کہتی ہیں[21] کہ حالی کے محاکے کبھی کبھی کچھ زیادہ ہی سخت ہوتے ہیں۔ ان کا نظریہ وہ نہیں تھا جس کے بارے میں کسی نے کہا ہے 'کاش تم جانتے کہ شاعری کس خس و خاشاک میں بے جھجک اُگتی اور پروان چڑھتی ہے'۔ مرزا کی اپنی جوانی کے دنوں کے بارے میں یہ بیان اور حالی کا محاکمہ خصوصیت سے قابلِ غور ہے:

> ''بافرو فرہنگ بے گانہ و با نام و ننگ دشمن، با فرو مایگاں ہم نشیں و با اوباش ہم رنگ، پائے بے راہہ پوے و زبان بے صرفہ گوے۔ در شکست خویش گردوں را دستیار و در آزار خویش دشمن را آموزگار۔ تیزیِ رفتار من از مسجد و بتخانہ گرد انگیخت، و خانقاہ و میکدہ را بہ یک دگر زد۔''
>
> (نیک نامی اور دولت میرے لیے اجنبی ہیں۔ اور میں خود نام و ننگ کا دشمن ہوں۔ فرومایہ لوگوں کا ہم نشین ہوں اور اوباشوں کے ساتھ میرا یارانہ ہے۔ میرے پاؤں آوارہ گردی کے عادی ہیں اور زبان یاوہ گوئی کی خوگر۔ اپنے ہی سر پر مصیبت توڑنے میں چرخِ ستم پیشہ کا میں مددگار ہوں اور دشمن کا صلاح کار۔ میری بھاگ دوڑ سے مسجد اور بُت خانے سے گرد اٹھ رہی ہے اور خانقاہ و میکدہ ایک دوسرے پر گرے پڑ رہے ہیں'') ترجمہ اسامہ فاروقی

اس کے بعد حالی یہ خیال ظاہر کرتے ہیں کہ مرزا نے لڑکپن اور جوانی کا زمانہ ایسی باتوں میں گنوایا جن سے کسی بھی شائستہ انسان کو کوئی سروکار نہیں ہونا چاہیے۔ حالی نے مرزا کی جن کوتاہیوں پر حرف گیری کی ہے ان میں ''شمپان'' اور ''عرقِ تاک'' کا شوق اور مذہبی

معاملات میں مرزا کی بے پروائی بھی ہے۔ اور یہ کم حیرت انگیز نہیں کہ اس غفلت و بدمستی اور شور سودائے پری چہرہ گاں کے عالم میں بھی انھوں نے شاعری کی طرف توجہ کی۔[22]

غالب کے اردو کلام کے بارے میں حالی کی روایات کے اثر سے بالعموم یہ خیال کیا جاتا رہا ہے کہ انتخاب کرتے ہوئے غالب نے اپنے ابتدائی کلام میں سے جو دو ثلث کے قریب نکال ڈالا تھا، وہ دو تہائی کلام تمام کا تمام ازحد پیچیدہ اور بعید از فہم تھا۔ عام طور پر یہ بھی سمجھا جاتا رہا کہ متداول دیوان غالب میں صرف بعد کے دور کا اور نسبتاً پختگی کو پہنچا ہوا کلام شامل ہے اور گویا خام اور ناقص ہونے کی وجہ سے ابتدائی دور کے تمام کے تمام کلام کو یکسر اس سے نکال دیا گیا۔ اس کلیتاً غلط خیال کے پیدا ہونے اور غالبیات میں تادیر قائم رہنے کی بڑی وجہ کلام غالب کے متن کی تاریخی ترتیب کا دستیاب نہ ہونا تھا، جس سے یہ معلوم نہیں ہوسکتا تھا کہ دراصل حقیقت اس کے برعکس تھی اور ابتدائی کلام کا معتدبہ حصہ متداول دیوان میں شامل کیا گیا۔ جیسا کہ اب معلوم ہو چکا ہے کہ بہت سے عمدہ اشعار اور بعض بے مثال غزلیں جو متداول دیوان میں شامل ہیں وہ 1816 سے پہلے لکھی گئیں جب غالب کی عمر انیس برس سے بھی کم تھی۔ ان سے ہم آگے چل کر بحث کریں گے۔

ڈاکٹر عبداللطیف اور شیخ محمد اکرام نے اس راہ میں اولین قدم اٹھائے، ان کے بعد اس سلسلے کا سب سے جامع اور قابل قدر کام امتیاز علی خاں عرشی نے کیا۔[23] امتیاز علی خاں عرشی نے پہلے حصے کا نام 'گنجِ معانی' رکھا اور بعد کے کلام کو 'نوائے سروش' میں شائع کیا۔ پری گارنا نے شکایت کی ہے کہ ستم ظریفی یہ کہ اس بعد کے حصہ کے متن کو متداول دیوان کے متن کے مطابق رہنے دیا گیا اور اس کی وہ قرأت درج نہ کی جس کا تعلق ابتدائی دور سے تھا، اور ان اشعار کو 'گنجِ معانی' سے خارج کردیا گیا۔ چنانچہ پہلے سے چلی آرہی غلط فہمی جوں کی توں برقرار رہی اور سب اُسی پرانے ڈھرے پر چلتے رہے۔ بارے یہ کمی کالی داس گپتا رضا کے دیوان غالب (کامل) نسخۂ رضا کی اشاعت سے حال ہی میں کسی حد تک دور ہوئی ہے جس کا پہلا ایڈیشن 1988 میں شائع ہوا۔[24]

کالی داس گپتا رضا نے غالب کے تمام اردو کلام کو حتی الامکان تاریخی ترتیب سے

مرتب کردیا ہے اور اس کا نام 'دیوان غالب کامل نسخۂ رضا' رکھا ہے۔ اس میں نسخۂ بھوپال بخطِ غالب (1816)، نسخۂ بھوپال (مشمولہ نسخۂ حمیدیہ) (1821)، نسخۂ شیرانی (1826) اور گلِ رعنا (1828) کو سامنے رکھنے سے ابتدائی دور کے کلام کا متن تمام وکمال سامنے آجاتا ہے جس سے ارتقائی تبدیلیوں کو بڑی حد تک جانچا پرکھا جاسکتا ہے اور معروضی رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ ہم ذیل میں پورے مطالعے کے بعد بعض ترمیمات کو نشان زد کررہے ہیں جن سے روایت اول یعنی 19 برس تک کے کلام میں غالب نے بعد کو کیا تبدیلیاں کیں، اور وہ کن وجوہ سے تھیں، نیز کس نوعیت کی تھیں، اس کی تمام وکمال معروضی سائنسی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ اوپر ہم یہ بحث اٹھا آئے ہیں کہ بالعموم جس تبدیلی کو طرزفکر یا طرزخیال کی تبدیلی کہا گیا وہ اتنی فکر و خیال، شعریات یا تخلیقی ذہن کی تبدیلی نہیں تھی جتنی زبان و بیان اور ڈکشن کی تبدیلی تھی۔ ان ترمیمات سے نہ صرف یہ امر قطعی طور پر ثابت ہوجاتا ہے کہ تبدیلی ڈکشن وگرامر کی تھی، بلکہ کئی دیگر غلط فہمیوں کا ازالہ بھی اپنے آپ ہوجاتا ہے۔ ذیل میں سب کی سب مثالیں 19 برس سے پہلے کے کلام یعنی روایتِ اول کی ہیں اور سامنے وہ ترمیمات دی گئی ہیں جو بعد کو غالب نے ان اشعار میں کیں۔

(صفحات نمبر نسخۂ رضا کے ہیں):

صفحہ نمبر	سابقہ متن	ترمیم شدہ متن
140	آتشیں پا ہوں گدازِ وحشتِ زنداں نہ پوچھ	(بدل کر بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرپا کردیا)
142	اسد خاکِ درِ میخانہ ہا برفرق پاشیدن	(بدل کر اسد خاکِ درِ میخانہ اب سر پر اڑاتا ہوں)
151	اسد افسوس و دردِ ناشناسی ہائے گمراہاں	(بدل کر مجھے راہِ سخن میں خوفِ گمراہی نہیں غالب کردیا)
153	اسد طرز آشنایاں قدردانِ نکتہ سنجی ہیں	(بدل کر اسد اربابِ فطرت قدردانِ لفظ ومعنی ہیں کردیا)
155	لے تو لوں سوتے میں اس کے بوسہ ہائے پا مگر	(بدل کر پانو کا بوسہ کردیا)

156	شعلہ خس میں مثلِ خوں در رگ نہاں ہو جائے گا	(بدل کر جیسے خوں رگ میں کر دیا)
161	تپشِ آئنہ پروازِ تمنا معلوم	(معلوم کو بدل کر لائی کر دیا)
162	جاں دادگاں کا حوصلہ فرصت گداز تر	(تر کو بدل کر گداز ہے کر دیا)
166	شمع رویاں کی سرانگشت حنائی دیکھ کر	(شمع رویاں کو بدل کر شمع رویوں کر دیا)
167	دل زِ گرمیِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا	(بدل کر دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا کر دیا)
169	ہے شفق از سوزِ دل ہا آتشِ افروختہ	(بدل کر ہے شفقِ سوزِ جگر کی آگ کی بالیدگی کر دیا)
170	اے عدوے مصلحت چندے بہ ضبط افسردہ رہ کردنی ہے جمع تابِ شوخیِ دیدار دوست	(پورا شعر بدل دیا) اے دلِ ناعاقبت اندیش ضبطِ شوق کر کون لاسکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست
171	ہے بقدرِ نیزہ از بالاے وا افروختہ	(ہے سوا نیزے پہ اس کے قامت نوخیز سے)
174	ہے لبِ گل کو روا جنبیدنِ برگ اختلاج	(جنبشِ ہر برگ سے ہے گل کے لب کو اختلاج)
189	نکالے ہے زپاے شمع برجا ماندہ خار آتش	(نہ نکلے شمع کے پا سے نکالے گر نہ خار آتش)
197	ہو گیا در گلشن آبادِ جراحت ہاے دل	(گلشن آبادِ دلِ مجروح میں ہو جائے ہے)
197	برق زار جلوہ ہے از خود ربودن ہاے حسن	(برقِ سامانِ نظر ہے جلوۂ بے باکِ حسن)
207	تمیز بخشیِ زشتی و نیکوئی پہ حرف	(تمیزِ زشتی و نیکی میں لاکھ باتیں ہیں)
209	ہوئی تقریبِ منعِ شوقِ دیدن خانہ ویرانی	(ہوئی ہے مانعِ ذوقِ تماشا خانہ ویرانی)
211	درشتیِ تامل ہے فسونِ پنبہ در گوشی	(ہجومِ سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے)
218	حسد پیمانہ ہے دل عالمِ آبِ تماشا ہو	(حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو)
219	اگر وہ سرو جاں بخشِ خرامِ اہتزاز آوے	(اگر وہ سرو قد گرمِ خرامِ ناز آجاوے)

239	چشمِ خوباں مے فروشِ نشہ زارِ ناز ہے	(چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے)
241	رفتۂ دل برونی	(التفاتِ اولیں)
244	آئینہ نفس سے ہو حیرانِ کدورت ہا	(آئینہ نفس سے بھی ہوتا ہے کدورت کش)
246	مشقِ یک پر افشاندن	(مشقِ پرفشانی بھی)
258	باغِ خاموشیِ دل سے سخنِ عشق اسد نفسِ سوختہ رمزِ چمن ایمائی ہے	اگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

(انیس برس سے پہلے کی اس غزل سے نسخۂ شیرانی (1826) کے وقت غالب نے یہ مقطع حذف کر کے نیا مقطع شامل کردیا)

غور سے ملاحظہ کریں تو صاف اندازہ ہوجاتا ہے کہ شاعر کی ترجیحات کیا ہیں اور ترمیم کیوں کی جارہی ہے۔ جیسا کہ آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ روایت اول (1816) اور روایت دوم (1821) کے لسانی اور صرفی ونحوی رویوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ابتدائے عمر میں غالب فارسی مصادر، فارسی توابعِ فعل، فارسی حروفِ جار، فارسی لاحقوں، فارسی جمعوں اور بعض فارسی بندشوں کو یہ دیکھے بغیر کہ یہ اردو میں کھپ سکتی ہیں یا نہیں، جوں کا توں باندھ دیتے تھے۔ فارسی صرف ونحو کے کچھ اجزا بالخصوص عطف و اضافت اور تراکیب صوتی ومعنوی تو پہلے ہی اردو میں جذب ہوچکی ہیں وہ اردو کا حصہ ہیں۔ اسی طرح بعض جمعیں اور حروف بھی اردو میں شیر وشکر ہوگئے ہیں جو آج اردو کے امتیازی حسن، کھنک اور چستی کا باعث ہیں۔ لیکن بعض صرفی ونحوی اجزا ایسے بھی ہیں جو اردو کے امتزاجی لسانی جینیئس سے میل نہیں کھاتے اور ان کا شمول دودھ میں شکر کی طرح نہیں بلکہ دودھ میں کنکر کی طرح ہے۔ زبانیں اپنے جینیئس اور مزاج کے مطابق اپنے فیصلے خود کرتی ہیں، اس میں قطعاً کوئی باہری زور زبردستی نہیں چلتی، چہ جائیکہ کوئی شاعر نابغۂ روزگار ہی کیوں نہ ہو۔ کچھ مستثنیات ضرور ہیں، جہاں اندر کی تخلیقی آگ اس نوعیت کی ہے کہ زبان پگھل جاتی ہے اور معنیاتی آتش کدہ سے اظہار کا لاوا ایسے ابلتا ہے کہ سب کچھ زیروزبر ہوجاتا

ہے، لیکن ہمہ وقت ایسا نہیں ہوتا، اور زبان بالعموم ایسے تمام بیرونی صرفی ونحوی اجزا کو جو اس کے انجذابی جینئیس کا حصہ نہیں بن سکتے، مسترد کر دیتی ہے یا پلٹ دیتی ہے۔ ملاحظہ فرمایئے فارسی کے پورے کے پورے مصادر یا توابع فعل یا ان افعال سے بننے والے اسمائے صفت یا ترکیبیں یا بندشیں جو اردو کو راس نہیں آئیں، بعد میں غالب نے اپنی ترمیمات میں حتی الامکان ان کو بدل دیا، مثلاً دردِناشناسی ہائے گمراہاں، بقدرِ نیزہ از بالائے وا افروختہ، زپائے شمع برجا ماندہ خار آتش، بر فرق پاشیدن، یک پر افشاندن، جنبیدنِ برگ اختلاج، ربودن ہائے حسن، شوقِ دیدن خانہ ویرانی، رفتہ دل بردنی، کردنی وغیرہ ان سب کو بعد میں خود غالب نے ترمیم کر کے بدل دیا۔ اردو میں فارسی، عربی، دیسی، ہر طرح کی جمعیں کھپ جاتی ہیں لیکن بعض فارسی جمعیں اردو کی امتزاجی حسن کاری کا حصہ نہیں بن پاتیں، مثلاً مندرجہ بالا جدولِ ترمیمات میں خاکِ درِ میخانہ ہا، دردِ ناشناسی ہائے گمراہاں، بوسہ ہائے پا، از سوزِ دل ہا، جراحت ہا، کدورت ہا، ربودن ہا، خلوت شب ہا، وغیرہ، متعدد جگہ غالب نے 'ہا' سے بننے والی جمعوں اور ترکیبوں نیز طرز آشنایاں، شمع رویاں وغیرہ فارسی اسمیہ صفاتیہ جمعوں کو اکثر اردو کلمات سے بدل دیا (فقط اکا دکا مثالیں یادگار رہ گئیں)، نیز اردو افعال، اردو امدادی افعال، یا اردو جمعوں کو ترمیم شدہ مصرعوں میں لانے سے ڈکشن میں بہاؤ کی کیفیت، صفائی اور روانی پیدا ہوگئی۔ ترکیبوں میں بھی جہاں غرابت زیادہ تھی یا ایسے غیر ممزوج فارسی صرفی ونحوی اجزا جو بندشوں کی حسن کاری اور درخشندگی میں مزاحم تھے، غالب نے انھیں اردو افعال، اردو کلموں اور نیم کلموں سے بدل دیا، مثلاً 'مثلِ خوں در رگ نہاں' کو بدل کر 'جیسے خوں رگ میں نہاں' کر دیا، یا 'گداز تر' کو 'گداز ہے' یا 'پرواز تمنا معلوم' کو 'پرواز تمنا لائی' یا 'گرمیِ تپاک اہلِ دنیا' کو بدل کر 'طرزِ تپاک اہلِ دنیا' یا 'آتشِ افروختہ' کو 'جگر کی آگ' کر دیا۔ اسی طرح 'اے عدوے مصلحت چندے بہ ضبط افسردہ رہ' میں سوائے فعل 'رہ' کے پورا مصرع فارسی بندش میں تھا، اس مقطع کو خارج کر کے غالب نے پورا مصرع بدل دیا۔ 'ضبطِ شوق کر' نیز 'کون لا سکتا ہے تاب' دونوں مصرعوں میں اردو فعل لانے سے شعر کیا سے کیا ہوگیا۔ اسی طرح 'ہے بقدرِ نیزہ از

بالائے وا افروختہ' میں سوائے 'ہے' کے پورا مصرع فارسی میں تھا، ترمیم کے بعد 'ہے سوا نیزے پہ اس کے قامتِ نوخیز کے' بولتا ہوا مصرع ہوگیا۔ یوں دوسرے مصرع (آفتابِ روز محشر ہے گلِ دستارِ دوست) سے مل کر مصرع اول کا امیج نکھر کر سامنے آگیا اگرچہ مضمون وہی رہا۔ اسی طرح مشہور شعر (وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں) کا مصرع اول پہلے 'درشتیِ تامل ہے فسونِ پنبہ درگوشی' تھا، غالب نے نامانوس ترکیب 'درشتیِ تامل' کو 'ہجومِ سادہ لوحی' سے بدل کر اور 'پنبہ درگوشی' کو 'پنبۂ گوشِ حریفاں' سے بدل کر شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ اسی طرح مشہور شعر (سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے) کا مصرع اول پہلے 'چشمِ خوباں مے فروشِ نشہ زارِ ناز ہے' لیکن بات چشمِ خوباں کے نشۂ مستی کی نہیں تھی' سرمہ اور دودِ شعلۂ آواز کی مناسبت سے 'نوا پرداز' ہونے کی تھی، 'مے فروشِ نشہ زارِ ناز' بھرتی کی ترکیب تھی، ترمیم میں خامشی کی جدلیاتی گردش (چشمِ خوباں خامشی میں بھی نواپرداز ہے) سے پورا شعر معنی پروری اور امیج سازی کا کرشمہ بن گیا۔ اسی طرح انیس برس سے پہلے کا مقطع:

258 باغِ خاموشیِ دل سے سخنِ عشق اسد
نفسِ سوختۂ رمزِ چمن ایمائی ہے

اجنبی فارسی ترکیبوں کا مجموعۂ محض تھا، غالب نے اسے القط کر کے اردو کا رچاؤ لیے ہوئے ایک بولتا ہوا نیا مقطع اس کی جگہ رکھ دیا اور دیوان متداول میں بھی اسی کو شامل کیا:

258 اُگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

اس میں اردو کا رچاؤ ہی نہیں، رس، روانی اور گھلاوٹ بھی ہے۔ غالب کے سلیس اشعار سے گماں ہوتا ہے کہ اشعار سادہ و سہل ہیں یا جیسا کہ حالی، آزردہ یا بعض معاصرین کو دھوکا ہوا تھا کہ سہل ممتنع ہیں۔ لیکن غالب کے ایسے اشعار اکثر مشکل سے بھی زیادہ مشکل ہوتے ہیں، اور کوئی نہ کوئی پیچ ایسا ہوتا ہے کہ معنی گرہ در گرہ اور پیکر در پیکر کھلتا ہے، اور جیسا کہ آگے کے سفر میں ہم دیکھیں گے، جدلیاتی وضع کے ذرا سے مس سے یا گھماؤ

ہے معنی کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے اور اس کی تحلیل آسان نہیں رہتی۔

ترمیمات کے اس جائزہ سے متعدد دلچسپ حقائق سامنے آتے ہیں :

(1) فارسی کے غیرممزوج صرفی ونحوی اجزا، جمعوں اور بندشوں کا یہ سلسلہ روایت اول یعنی انیس برس تک کے کلام کے ساتھ ساتھ تقریباً ختم ہوجاتا ہے۔ اب تک جن ترمیمات کا حوالہ دیا گیا وہ سب کی سب روایت اوّل یعنی انیس برس تک کے کلام سے ہیں۔

(2) روایت دوم یعنی انیس سے چوبیس برس تک کے کلام یا حاشیوں پر جو اشعار ہیں، ان میں غیرممزوج فارسی اجزا جن کی مثالیں دی گئیں، تقریباً نہ ہونے کے برابر ہیں۔

(3) چنانچہ اس جائزہ سے یہ حقیقت معروضی طور پر پوری طرح ثابت ہوجاتی ہے کہ تبدیلی 19 برس کی عمر میں واقع ہوئی، نہ کہ پچیس برس کی عمر میں جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے۔

(4) مزید یہ کہ یہ تبدیلی زیادہ تر صفائی زبان، ڈکشن اور گرامر کے اجزا کی تھی نہ کہ تخلیقی رویے، شعریات یا افتادِ ذہنی کی۔ خود غالب کا یہ کہنا کہ

> ''... پچیس برس کی عمر تک مضامین خیالی لکھا کیا ... آخر جب تمیز آئی تو اُس دیوان کو دور کیا، اوراق یک قلم چاک کیے...''(25)

معروضی حقائق کی روشنی میں صحیح نہیں، کیونکہ تبدیلی کا انیس برس میں ہونا ثابت ہے۔ نیز مضامین خیالی سے مراد بجنسہٖ مضامین نہیں بلکہ وہ مضامین جو تجریدیتِ محض یا لفظی شعبدہ بازی سے پیدا ہوتے ہیں۔ آگے چل کر اس سلسلے میں ہم مزید شواہد پیش کریں گے۔

(5) ماہرین میں صرف حمید احمد خاں اور شیخ محمد اکرام ہیں جنھوں نے محسوس کیا ہے کہ تبدیلی انیس برس کے زمانے میں ہونے لگی تھی لیکن وہ بھی اس بات کو نشان زد نہیں کرتے کہ تبدیلی بجنسہٖ مجرد فکر کی، مضمون وخیال کی یا شعریات کی نہیں بلکہ ملفوظی ولسانی نوعیت کی تھی، اس لیے کہ خیال یا مضمون مجرد قائم نہیں ہوتا، یہ قائم لسانی ساخت سے ہوتا ہے۔ حمید احمد خاں نے پہلے اور دوسرے دور کی تاریخوں کے تعین سے متعلق شیخ محمد اکرام سے اختلاف بھی کیا ہے۔(26) بہرحال روایت اول کے متن کا جو تجزیہ اوپر ہم نے پیش کیا

ہے اس سے یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہوجاتی ہے کہ تبدیلی مجرد خیال و مضمون کی نہیں، ملفوظی لسانی ساخت کی تھی اور دور اول (19 برس) کے بعد غیرانجذابی فارسی اجزا کے معاملے میں مرزا محتاط ہوگئے نتیجتاً زبان میں صفائی و سلاست پیدا ہوگئی اور وہ ڈکشن جو فارسی گرامر کے غیرممزوج اجزا سے بھرا ہوا، بوجھل اور گنجلک تھا، اس میں اب اردو کا رس، نکھار اور رچاؤ آنے لگا اور سلاست و روانی بڑھنے لگی۔

(6) مضامین خیالی بعد میں بھی جاری رہے۔ اس مرحلہ پر تبدیلی زیادہ تر ملفوظی ساخت اور زبان کے پیرایوں اور بندشوں اور گرامر کی تھی، طرز خیال یا افتاد ذہنی کی نہیں تھی۔ طرز اظہار جو بنیادی طور پر خیال بندی، دقیقہ رسی، مضمون آفرینی سے عبارت تھا اس کا تعلق فقط گرامر یا فارسی کے غیرممزوج اجزا یا لفظوں اور ترکیبوں کی بازی گری سے نہیں، شعریات اور تخلیقی مزاج و افتاد ذہنی سے تھا، پس شعریات یا تخلیقی عمل کی وضع میں کوئی break واقع نہیں ہوا، شعریاتی وضع میں ارتقائی عمل برابر جاری رہا اور اگر کہیں کوئی تبدیلی نظر آتی ہے تو وہ ذہنی و تخلیقی عمل کی اس ارتقائی پختگی کا حصہ ہے جو نامیاتی عمل کا لازمہ ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ ہنرمندی و فنکاری پر برابر اس کا اثر پڑتا رہتا ہے۔

(7) یہ مطابقت بھی معنی دارد ہے کہ انیس برس کی عمر ہی وہ زمانہ ہے جب تخلص کی تبدیلی رونما ہوتی ہے اور مرزا 'اسد' کی بجائے 'غالب' لکھنے لگتے ہیں۔ اسی سال یعنی 1231ھ (1816) میں غالب نے ایک اور نئی مہر بھی بنوائی ''اسداللہ الغالب 1231ھ'' جو بطور سجع تھی یہی سجع بقول مالک رام تخلص کی تبدیلی میں بھی کام آیا اور 1816 سے مرزا بجائے اسد کے غالب تخلص لکھنے لگے۔ یہی سال یعنی 1231ھ روایتِ اول یعنی دیوانِ اردو بخطِ غالب (نسخۂ بھوپال) کی کتابت کا بھی ہے۔ اس نسخہ (1816) اور دوسرے نسخہ (1821) جو نسخۂ حمیدیہ میں شامل ہے ان دونوں میں پانچ چھ برس کا فرق ہے۔ ان چھ برسوں یعنی 19 سے 25 برس کے کلام میں فارسی کے غیرممزوج اجزا کی ترمیمات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ہمیں اس سارے کلام میں فارسی گرامر کے غلو کی بہت کم ترمیمات ملی ہیں، ان میں نمایاں ترمیمات صرف دو ہیں:

320 عشرت ایجاد چہ بوے گل و کو دودِ چراغ (بدل کر بوے گل نالۂ دل دودِ چراغِ محفل کردیا)

327 اب میں ہوں اور خونِ دو عالم معاملہ (بدل کر اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرآرزو کردیا)

ظاہر ہے کہ ترمیمات زبان و ڈکشن کی یعنی فارسی گرامر کے غیرممزوج اجزا کو خارج کرنے اور آہنگ اسد کو آہنگ اردو سے مربوط کرنے اور فارسی و اردو کے ایک حسن کارانہ امتزاجی آہنگ کو اپنانے کی سمت میں ہیں۔ یعنی ان کا تعلق غیرممزوج فارسی گرامر اور غیرضروری لفظی بازی گری سے ہے نہ کہ طرز بیدل کو ترک کردینے سے جیسا کہ عرف عام میں سمجھ لیا گیا ہے۔ اس غلط فہمی کو راہ دینے میں فقط حالی و آزاد کا نہیں، خود غالب کا بھی ہاتھ ہے جبکہ تبدیلی فارسی کے غیرممزوج مصادر اور جمعوں اور بندشوں اور ملفوظی ساخت کی زائیدہ تھی نہ کہ خیال پروری یا مضمون آفرینی یا شعریات کی جیسا کہ اوپر وضاحت کی گئی، جو بعد کو بھی جاری رہی اور جو سبکِ ہندی کی تخلیقی توسیع اور شعریاتی ارتقا کا حصہ تھی۔

(8) ترمیمات کے تجزیوں میں علاوہ تبدیلی کے 19 برس کی عمر میں واقع ہونے اور 25 برس میں واقع نہ ہونے کا ایک اور ثبوتِ شافی یہ بھی ہے کہ ابتدائی کلام سارا کا سارا فارسی کے غیرممزوج اجزا کے غلو میں دبا ہوا نہیں تھا، ایک خاص حصہ اردو کی حسن کاری، رچاؤ اور رس کا آئینہ دار بھی تھا، اور یہ کم حیرت انگیز نہیں کہ اس نوع کی غزلوں کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ ان وافر مثالوں سے اس حقیقت کا راز بھی کھل جاتا ہے کہ اس نوع کے تخلیقی اندازِ بیان پر قدرت بھی مرزا کو روزِ اوّل سے حاصل تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ خوبی اچانک بعد میں پیدا ہوگئی، یعنی یہ جوہر بھی مرزا میں ابتدائے عمر سے ملتا ہے۔ ذیل کی تمام غزلیں روایت اول (1816) یعنی انیس برس سے پہلے کے زمانہ کی غزلیں ہیں جو اس نوع کی تخلیقیت کا منہ بولتا ثبوت ہیں کہ یہ خصوصیت بھی علاوہ دوسری خصوصیات کے شروع سے موجود تھی۔ (نخ سے مراد نسخۂ اول ہے اور نخ مع خط کشیدہ سے مراد یہ کہ متداول دیوان میں شامل کیا گیا):

140	نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا	نخ
145	دیدہ گوخوں ہو تماشاے چمن مطلب تھا	نخ
147	بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہاے گل	نخ
150	چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا	نخ
153	لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی	نخ
158	شب کہ ذوقِ گفتگو سے تیری دل بیتاب تھا	نخ
161	عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا	نخ
166	آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا	نخ
174	گلشن میں بندوبست بہ رنگِ دگر ہے آج	نخ
177	اے طفلِ خود معاملہ قد سے عصا بلند	نخ
186	گُل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی	نخ
195	آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد	نخ
199	تماشاے گلشن تمناے چیدن	نخ
201	غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس	نخ
202	جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں	نخ
204	دیر و حرم آیینۂ تکرارِ تمنا	نخ
204	اے آگہی فریبِ تماشا کہاں نہیں	نخ
205	دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا	نخ
206	اے نواسازِ تماشا سر بکف جلتا ہوں میں	نخ
210	میں چشمِ واکشادہ و گلشن نظر فریب	نخ
211	میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں	نخ
211	وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں	نخ
218	حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو	نخ

237	آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے	نخ
247	وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے	نخ
252	کہ خامُشی کو ہے پیرایۂ بیاں تجھ سے	نخ
253	کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے	نخ
254	سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے	نخ
262	افسونِ انتظار تمنا کہیں جسے	نخ
268	لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمون عالی ہے	نخ
276	اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ	نخ
288	پیچ و تابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے	نخ

یہ سب غزلیں یا اشعار روایتِ اول یعنی (نخ) کے ہیں یعنی 19 برس سے پہلے کے کلام سے ہیں جب مرزا کا دل و دماغ فارسی کے غلبہ میں تھا اور تخلیقیت میں فارسی گرامر کی شدت تھی جیسا کہ اس زمانے کی ترمیمات میں ہم نے اوپر دیکھا۔ اس کے باوجود اردو کا لوچ اور رچاؤ لیے ہوئے حسن کاری کے نمونے بھی جو اس دور کے کلام میں ملتے ہیں کم نہیں ہیں۔ ان میں زیادہ تر کا شمار آج غالب کے مقبول ترین کلام میں ہوتا ہے۔ (وہ تمام غزلیں یا اشعار جہاں نخ خط کشیدہ ہے، متداول دیوان میں شامل کی گئیں)

(9) انیس برس کے بعد سے جیسے جیسے فارسی کے غیر ممزوج اجزا کا غلبہ اور شدت کم ہونے لگی، کلام میں اردو کے نکھار، رچاؤ، گھلاوٹ اور امتزاجی حسن کاری میں اضافہ ہونے لگا۔ متنِ (ق) یا (نخ) کے حاشیوں پر (نخ +، ق +) یعنی 19 سے 24 برس تک کی مدت کے متن میں ایسی ایسی رواں دواں اور مرصع غزلیں ملنے لگتی ہیں کہ باید و شاید۔ ان میں بہت سی غزلیں ایسی ہیں جن کا شمار غالب کے شاہکار کلام میں کیا جاتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ مایۂ ناز غزلیں بھی اسی زمانہ کی تخلیق ہیں جسے عرفِ عام میں غالب کی کجروی اور گمرہی کا زمانہ کہا گیا ہے۔ ان پانچ چھ برسوں یعنی (نخ) اور (ق) نیز ان کے حاشیوں پر ملنے والی یہ غزلیں ایک دو نہیں پچیس سے بھی زیادہ ہیں۔ پہلی ہی غزل 'غنچۂ

ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں' کا مقطع ہی اعلان کر رہا ہے کہ تبدیلی ہو چکی ہے اور اب 'گفتۂ غالب' (یعنی ریختہ) 'رشکِ فارسی' بن کر فارسی سے آنکھیں لڑانے لگا ہے۔

(نخ کے نشان سے مراد ہے یہ کلام نسخہ کے حاشیہ پر ملتا ہے):

294 جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکے ہو رشکِ فارسی
گفتۂ غالب ایکبار پڑھ کے اُسے سنا کہ یوں (نخ+)

294 غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں ... الخ (نخ+)

294 وہ فراق اور وہ وصال کہاں ... الخ (نخ+)

295 وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو ... الخ (نخ+)

297 درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے ... الخ (نخ+)

298 عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی ... (نخ+)

299 چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے ... الخ (نخ+)

300 پھر اسی بے وفا پہ مرتے ہیں ... الخ (نخ+)

301 مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے ... الخ (نخ+)

303 لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں ... الخ (نخ+)

304 رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے ... الخ (نخ+)

312 دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں ... الخ (ق)

319 کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا ... الخ (ق)

320 کارخانے سے جنوں کے بھی میں عریاں نکلا ... الخ (ق)

321 دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا ... الخ (ق)

322 شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا ... الخ (ق)

326 گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا ... الخ (ق)

327 بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا ... الخ (ق)

328 پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا ... الخ (ق)

329 نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ... الخ (ق)

330 حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد... الخ (ق)

332 حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسونِ نیاز...... الخ (ق)

332 نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز... الخ (ق)

334 آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک... الخ (ق)

343 گر خامُشی سے فائدہ اخفائے حال ہے... الخ (ق)

346 ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے... الخ (ق)

347 جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی... الخ (ق)

(10) (نخ) اور (ق) سے منقول یہ سارا کلام ان برسوں کا ہے جب غالب کو مطعون کیا گیا۔ ابتدائی کلام کے بارے میں اس طرح کے ایک دو نہیں کئی گمراہ کن متھ رائج ہو گئے ہیں جن کی بڑی وجہ ابتدائی دو نسخوں کے متن کے تحقیقی مطالعہ کی کمی ہے۔ یہ متھ اتنے گہرے ہیں کہ محتاط سے محتاط محققین کے ہاں بھی ان کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ مالک رام ابتدائی کلام کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''شروع میں ان کی توجہ زیادہ تر اردو ہی کی طرف رہی اور وہ بھی بیدل، اسیر اور شوکت کے رنگ میں پچیس برس کی عمر تک تقریباً دو ہزار شعر کا ایک دیوان تیار ہوگیا۔ اگر یہی روش رہتی تو ان کی ادبی موت میں کسے شبہ ہو سکتا تھا لیکن غنیمت ہے کہ... انھوں نے یہ راہ ترک کر دی اور اس دیوان کو نظری کر دیا۔''(27)

یعنی یہ کہ (1) بیدل وغیرہ کے اثرات تمام کے تمام ایسے تھے کہ غالب کی ادبی موت یقینی تھی، نیز (2) ابتدائی عمر کا (سارا) کلام نظری کر دیا گیا۔ یہ دونوں باتیں حد درجہ غلط اور گمراہ کن ہیں۔ اب یہ بات معلوم ہے کہ اسی نام نہاد کجروی کے عہد کے کلام کا معتد بہ حصہ متداول دیوان میں شامل ہے اور جن 50 سے زائد غزلوں کا حوالہ اوپر ہم نے دیا وہ سب کی سب اسی زمانہ کی ہیں اور کون کہہ سکتا ہے کہ یہ غالب کے مایۂ ناز کلام کا حصہ نہیں، یا ان کے ہوتے ہوئے غالب کی ادبی موت یقینی تھی۔

(11) بہرحال ہر کمی یا کوتاہی کے لیے غالب کی 'بیدلیت' کو مطعون کرنا ایک شیوہ سا بن چکا ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ قطع نظر گرامر کے غلو کے، فارسی اثرات اور بیدل کے اثرات نے درحقیقت اردو کی ساخت و پرداخت اور شعریات پر اچھا اثر ڈالا اور نہ صرف اردو کی امتزاجی حسن کاری و فنکاری کو ایک غیر معمولی امتیازی شان عطا کی، بلکہ اردو کی چستی، کھنک، رچاؤ اور لوچ کے ساتھ مل کر فارسی نے اردو میں معنی آفرینی اور دقیقہ سنجی کے ایسے ایسے امکانات اور ابعاد پیدا کر دیے کہ باید و شاید۔ یہ سب بڑی حد تک سبک ہندی اور بیدل کا اثر تھا۔ چنانچہ ابتدائے عمر کا یہ کلام نہ صرف غالب کی تخلیقیت کے اولین دستخط ہیں، بلکہ یہ وہ اساس ہے جس پر آگے چل کر غالب کی عظمت و مقبولیت کا ایوان اٹھایا گیا۔

یہ مطالعہ و تجزیہ خاصا طولِ عمل ہے، لیکن جب گمراہیاں اور متھ اتنا جڑ پکڑ چکے ہوں تو ثبوت کے لیے شواہد بھی کافی و شافی ضروری ہیں۔ اس ضمن میں ذیل کے چشم کشا شواہد کو مزید نگاہ میں رکھا جا سکتا ہے:

(12) بالعموم کہا جاتا رہا ہے کہ غالب نے سنِ تمیز کو پہنچنے کے بعد دو ثلث کلام کو منسوخ کر دیا، اب یہ معلوم ہے کہ یہ بات اتنی سادہ نہیں ہے۔ درحقیقت منسوخ کلام کی شرح 19 برس سے پہلے کچھ اور ہے اور 19 برس سے 25 برس کے کلام میں کچھ اور ہے۔ ان دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

(13) روایتِ اول یعنی 19 برس تک کل اشعار کی تعداد 1784 تھی، اس میں سے صرف 312 دیوان میں لیے گئے[28] یعنی فقط پانچواں حصہ (اور جو 4/5 سے زیادہ حصہ چھوڑ دیا گیا اس میں کئی گہر ہائے آبدار چھوٹ گئے)۔

(14) تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ 1841 میں جب دیوان کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا تو اس میں کل 1093 اشعار تھے۔[29] ان 1093 اشعار میں 753 اشعار یعنی تقریباً 70 فیصد (نخ) اور (ق) کے ہیں یعنی پچیس برس سے پہلے کے جس زمانے کو بالعموم کجروی اور گمرہی کا زمانہ کہا جاتا ہے۔

(15) مزید چشم کشا حقیقت یہ ہے کہ روایت اول (نخ) جو 19 برس سے پہلے کا کلام ہے اس میں سے صرف 1/5 سے بھی کم حصہ انتخاب میں آیا، یعنی 4/5 سے بھی زائد حصہ منسوخ قرار پایا، جبکہ روایت دوم (ق) میں جو 19 سے 25 برس تک کا کلام ہے (ہمارے تجزیہ کے مطابق جب زبان و ڈکشن میں تبدیلی ہوچکی تھی) اس کے 801 اشعار میں سے 441 یعنی 'نصف' سے بھی زیادہ اشعار کو دیوان کے لیے منتخب کیا گیا۔ گویا اس سے بھی واشگاف طور پر یہ ثابت ہوتا ہے کہ تبدیلی 19 برس میں ہوچکی تھی۔ چنانچہ ارتقائی سنگِ میل 19 سال ہے نہ کہ 25 سال۔

(16) اگرچہ دیوان کی شہرت کے بعد اس کا احساس شاید ہی کسی کو رہا ہو کہ دیوان (طبعِ اول) کے تقریباً گیارہ سو اشعار (1093) میں سے ساڑھے سات سو سے زائد (753) اشعار اسی زمانہ کے تھے جسے حالی اور ان کے متبعین کی پیروی میں بالعموم گمرہی و کجروی کے زمانہ سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔

اس تجزیہ کے بعد اب گویا بلاخوفِ تردید کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی شہرت و مقبولیت میں تقریباً ستر فیصد حصہ (نخ) اور (ق) کے اس کلام کا ہے، جسے بوجوہ 'منسوخ' کلام کہا جاتا ہے۔

○

وارداتِ قلبی اور عشقِ ارضی

غالب کے ابتدائی کلام کے بارے میں خواہی نخواہی بیدلیت کو مطعون کرنے اور بہت سی مقبول عام اور رائج غلط فہمیوں سے بحث کرنے کے بعد اب یہ دیکھنے کی بھی ضرورت ہے کہ یہی زمانہ غالب کے دل پر چوٹ کھانے اور اُس واردات سے گزرنے کا بھی ہے جس کا خون زندگی بھر رستا رہا۔ گویا اس واردات کے تخلیقی نشانات بھی (نخ) اور (ق) میں تلاش کیے جاسکتے ہیں جن کے بارے میں پری گارنا کا کہنا ہے:

> ''غالب کا کلام شدید نورانی اور کربناک جذبۂ عشق کے پیکرِ خیالی سے منور ہے۔ عشق کے مضمون سے ان کا ابتدائی اردو کلام بھرا ہوا ہے اور بعد کے اردو

اور فارسی کلام میں بھی اس کی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے۔''(30)

آگرہ میں مرزا کی زندگی مسرت و انبساط اور لہو و لعب میں ڈوبی ہوئی تھی۔ ان کا وقت نوجوانی کے الّلے تللّوں اور عیش و نشاط میں گزرتا تھا۔ نواب ضیاء الدین احمد خاں کو اس زمانے کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں :

''... یہ اجڑا ہوا شہر اور یہ آباد خرابہ کبھی مجھ جیسے آشفتہ سر کی بازی گاہ تھا اور آج بھی اس درویشوں کی بستی میں زمین کے ہر چپّے سے چشمۂ خوں رواں ہے۔ اور وہ بھی زمانہ تھا جب یہاں گھاس کی ایک ایک پتی سے محبت ٹپکتی تھی اور ایک پودا بھی ایسا نہ تھا جس پر دلِ عاشق نہ پھسلتا ہو۔ اور جب اس گل کدے میں نشہ اور نسیم سحر کے جھونکے آتے تھے دل اس طرح سے دھڑکنے لگتے تھے کہ رندوں کے سر سے خمارِ صبح گاہی کا خیال کافور اور پرہیزگاروں کے دل سے دعاءِ صبح گاہی کا خیال ہوا ہو جاتا تھا۔... اس گل زمین کا ہر ذرّۂ خاک میرے وجود کے لیے مسرت بخش کشش رکھتا تھا اور اس گلشن کی ایک ایک پنکھڑی کو میں تہِ دل سے دعائیں دیتا تھا۔ لیکن زمانہ بدل گیا اور تمھاری طرف نظر ڈالتے ہوئے میں دو سوال کرتا ہوں کہ کس ادا سے زخشِ سنگی نے میری دعائیں قبول کیں اور ندی (جمنا) نے زبانِ موج سے میرے سلام کا کیا جواب دیا؟''(31)

ایک ابتدائی قصیدے کی تشبیب بھی اس زمانے کی رنگینیوں اور رعنائیوں کے ذکر سے لبریز ہے:

آں بلبلم کہ در چمنستاں بشاخسار بود آشیانِ من ۔شکنِ طرۂ بہار
ہر غنچہ از دمم بفضاے شگفتگی فیضِ نسیم و جلوۂ گل داشت پیشکار
ہر جلوہ زار من بہ تقاضاے دلبری از غنچہ بود محملِ نازے برہگذار
ہم سینہ از بلاے جفا پیشہ دلبراں فرہنگ کاردانی بیداد روزگار
ہم دیدہ از اداے مغاں شیوہ شاہداں فہرست روزنامۂ اندوہ انتظار
ہموارہ ذوقِ مستی و لہو و سرور و سور پیوستہ شعر و شاہد و شمع و مے و قمار

(میں وہ بلبل ہوں کہ گلشن میں شاخ شاخ پر اور شکنِ طرہ بہار میرا آشیانہ تھا۔ میرے سانس کا ہر غنچہ شگفتگی کی فضا میں بادِ نسیم کا فیض اور جلوہ گاہِ گل تھا۔ میری ہر جلوہ طرازی تقاضائے محبوب کی وجہ سے جادۂ عشق میں محملِ ناز کے پھولوں کی مانند تھی۔ جفا پیشہ دلبروں کے ستم کی وجہ سے میرا سینہ بھی ستم روزگار کی کاردانی کا لُغت تھا۔ میری آنکھیں محبوب کے ناز و ادا اور شیوۂ مستانہ کی وجہ سے غم و اندوہِ انتظار کی کیفیت دکھاتی تھیں۔ میرا تمام وقت ذوق و سرمستی ولہو و لعب ونشاط وکیف سے سرشار تھا اور میں ہمیشہ شاعری، شاہد بازی، محفل آرائی اور قمار بازی میں ڈوبا رہتا تھا)

غالب کی وارداتِ قلبی کے بارے میں ہماری معلومات نہیں کے برابر ہیں سوائے حاتم علی بیگ مہر کے نام ایک خط کے جس میں وہ اپنی نوجوانی کے دنوں کو یاد کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ انھوں نے بھی ایک 'ڈومنی' کو مار رکھا تھا:

''بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم تم دونوں کو بھی کہ زخم مرگِ دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ باآنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا، اس فن میں بیگانہ محض ہوگیا ہوں، لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔''[32]

بعض سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ مرزا شعر وسخن کی دلدادہ ایک صاحبِ ذوق طوائف کے عشق میں گرفتار تھے۔ انھیں خطوط میں مغل جان نامی ایک طوائف کا تذکرہ بھی ملتا ہے[33] لیکن مغل جان کے حوالے سے غالب کے عشق کا کوئی ذکر کسی دوسرے ذریعے سے یا کسی دوسری تحریر میں نہیں ملتا۔

مرزا نے خطوط میں اپنے کشیدہ قامت ہونے، اپنے چمپئی رنگ اور مردانہ حسن کا ذکر فخریہ کیا ہے۔[34] ان کے اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا میرِ افسانہ دوسروں سے ناز برداری کی توقع رکھتا ہے۔ اپنی مقبولیت اور محبوبیت کا ذکر انھوں نے کئی جگہ کیا ہے:

با من کہ تاب ناز نکویاں نداشتم
بد کرد بد کہ جور و جفا کرد روزگار

(میں جسے حسینوں کے ناز اٹھانے میں عار تھا (یعنی حسن والے خود جس کے ناز اٹھاتے تھے) برا کیا زمانہ نے بہت برا کیا کہ میرے ساتھ دغا کی)

ایک شاہکار فارسی غزل میں بھی جسم و جمال کی لذتوں کا تذکرہ ملتا ہے اگرچہ اشارہ کسی خاص محبوبہ کی طرف نہیں۔ غالب کی غزل کے میرِ افسانہ کی بیخودی و سرمستی کو یہ غزل بھی بڑی شدت سے بیان کرتی ہے اور غزل کی ایمائی روایت اور غیرواقعیت کے باوصف یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مرزا نے اپنے زمانہ میں کیسی بھرپور زندگی بسر کی ہوگی:

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم

(آ کہ ہم دونوں مل کر آسمان کے قاعدے کو بدل ڈالیں اور شراب کے بڑے پیالے کو گردش میں لا کر قضا کو لوٹا دیں)

وارث کرمانی کا خیال ہے کہ مرزا کے فارسی کلام میں معشوقہ کے پیکرِ خیالی میں 'زرتشتی آتش ناکی' کی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ اس کا سبب وہ عجم سے مرزا کی والہانہ محبت کو قرار دیتے ہیں:

''شاعر کی اوستا اور قدیم ایران سے عقیدت ان کی معشوقہ کو عجیب، غیراسلامی خدوخال سے متصف کرتی ہے۔ اس کی خیالی تصویر ہمارے سامنے زرتشتی تلازمۂ خیال کے رشتوں کے ساتھ اُبھرتی ہے اور اس زمانے کی مسلمان معشوقاؤں کے مروجہ پیکرِ خیالی سے قطعی مختلف ہے۔ اپنی معشوقہ کی انفرادیت کی توصیف کے لیے غالب اپنے کلام میں اس مذہب کے قدیم رسوم و رواج کا ذکر اور دوسری بُت پرستانہ خصوصیات شامل کرتے ہیں۔''(35)

پری گارنا کو اس سے اختلاف ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ آتش پرستی، برسم گزاری اور زمزم سرائی کے ذکر سے

''اس امکان کی تردید نہیں ہوتی کیونکہ زرتشتیت محض مرزا کی 'کافر معشوقہ' کی

> عجمی قلب ماہیت کے پیش نظر بھی اتنی ہی فطری بات تھی جتنی 'بلبلِ گلستانِ فارس' کے اس رول کے پیش نظر جو اپنی فارسی شاعری میں انھوں نے خود کے لیے چنا تھا۔''(36)

اتنا معلوم ہے کہ مرزا تیرہ برس کے تھے جب ان کی بارہ سالہ امراؤ بیگم سے شادی کردی گئی۔ دلہن کے خاندان کا شمار سربرآوردہ اور نامور خاندانوں میں ہوتا تھا۔ ہوسکتا ہے کہ شادی کی تقریب میں یا کسی دوسرے موقع پر گانے بجانے والیوں میں کوئی دلفریب مغنیہ بھی تھی جس کی طرف مرزا متوجہ ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ لیکن سوانح غالب کے حوالے سے نہ تو کسی ایسے راوی کا علم ہوتا ہے نہ اس کی کوئی تحریری شہادت ہی دستیاب ہے۔ سوائے اس ایک خط کے جس کا تذکرہ اوپر آچکا ہے اور جس میں غالب نے خود لکھا ہے کہ وہ ایک ستم پیشہ ڈومنی پر فریفتہ تھے، ان کی واردات قلبی کے بارے میں معلومات نہیں کے برابر ہیں۔

متعدد سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ وہ ڈومنی نہیں بلکہ ایک طوائف کے عشق میں گرفتار تھے۔ مالک رام متنبہ کرتے ہیں کہ ڈومنی کے لفظ سے دھوکا نہیں کھانا چاہیے، یہ ڈوم کی مونث نہیں بلکہ اس سے مراد طرحدار بانکی ترچھی عورت بھی ہوسکتی ہے۔ بہرحال لگتا ہے کہ یہ کوئی بازاری عورت نہیں تھی ورنہ کیسی 'شرمِ رسوائی' اور کیسی 'پردہ دارِ الفت'۔ یہ 'ماہِ چہاردہم' غالباً شعرفہمی کی صلاحیت بھی رکھتی تھی۔ لیکن یہ محبت پروان نہ چڑھ سکی اور شاید کسی وجہ سے اس نے خودکشی کرلی تھی۔(37)

طوائفیں اس زمانے کی تہذیبی زندگی کا جزولاینفک تھیں جبکہ ڈومنیاں رسم و رواج کے موقع پر گانے بجانے کا کام کرتی تھیں۔ رئیس خاندانوں کے نوعمر افراد میں نامی گرامی طوائفوں کے یہاں جانے اور محفل آرائی کا عام رواج تھا۔ غالب بھی آگرہ اور دہلی میں ان محفلوں سے تمتع اندوز رہے ہوں گے۔ اوپر جس مغل جان کا تذکرہ آیا ہے وہ دہلی کی مشہور طوائف تھی اور غالب کی اس سے رسم و راہ رہی تھی۔

اس بارے میں اختلاف رائے ہے کہ غالب کس کے عشق میں گرفتار تھے کسی ڈوم لڑکی یعنی 'مغنیہ' کے یا پھر شعر وسخن کی نزاکتوں سے واقف کسی شائستہ اور طرحدار خاتون

کے۔ بعض کا خیال ہے کہ غالب نے جہاں 'ڈومنی' کا ذکر کیا ہے ان کی مراد 'طوائف' ہے، لیکن مالک رام کہتے ہیں کہ غالب نے دراصل دو مختلف معشوقاؤں کا ذکر کیا ہے، ان میں ایک تو عالی خاندان اور لطافت و شائستگی کی قدر و قیمت سمجھنے والی تعلیم یافتہ خاتون تھی جس نے اپنے اس عشق کے سبب خودکشی کرلی اور دوسری کوئی اونچی اُڑان والی مغنیہ تھی۔"(38)

کلام غالب کی داخلی شہادتوں کے پیش نظر قیاس کیا جاسکتا ہے کہ وہ فطرتاً کوئی غیرت مند لڑکی تھی اور مرزا اس کی محبت میں اس قدر سرشار تھے کہ اس کے لیے کچھ بھی کر گزرنے کو تیار تھے:

327 گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
جاں دادۂ ہوائے سرِ رہ گزار تھا (ق+)

ذیل کے دو مقطع بھی اسی زمانے کی غزلوں کے ہیں:

278 ترے نوکر ترے در پر اسد کو ذبح کرتے ہیں
ستمگر ناخدا ترس آشناکش ماجرا کیا ہے (ق)

297 دلّی کے رہنے والو اسد کو ستاؤ مت
بیچارہ چند روز کا یاں میہمان ہے (نخ+)

یہ دونوں مقطع دیوان میں شامل نہیں کیے گئے۔ پری گارنا کا خیال ہے کہ لگتا ہے سماجی دقتوں اور رکاوٹوں کی وجہ سے غالب کا عشق اور بھی بھڑک اٹھا۔ کہا جاسکتا ہے کہ ذیل کی غزل اس نورانی جذبۂ عشق کی ترجمانی کرتی ہے جس میں مرزا اس زمانے میں گرفتار تھے:

298 عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی (نخ+)
قطع کیجے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی (نخ+)
میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی
اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی (نخ+)

299 ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی (نخ+)
ہم کوئی ترکِ وفا کرتے ہیں
نہ سہی عشق مصیبت ہی سہی (نخ+)
کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف
آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی (نخ+)
ہم بھی تسلیم کی خُو ڈالیں گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی (نخ+)
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی ۔ (نخ+)

ذیل کا مقطع بھی اسی زمانے کی ایک غزل کا ہے:

196 اس جفا مشرب پہ عاشق ہوں کہ سمجھے ہے اسد
مالِ سنی کو مباح اور خونِ صوفی کو حلال (نخ)

یہ مقطع بھی دیوان میں شامل نہیں۔ اس سے خیال ہوتا ہے کہ اس لڑکی کا میلان درپردہ یا اعلانیہ تشیع کی جانب رہا ہو۔ بہرحال اتنا کہا جاسکتا ہے کہ وہ کوئی 'دلفریب، اور شاید بت پرست یا بے دین' لڑکی تھی اور جیسا کہ ان اشعار میں اشارہ ہے مرزا کا میرِ افسانہ اس کی خاطر کچھ بھی کر گزرنے اور 'وارستۂ مذہب' ہونے کو بھی تیار تھا:

144 یادِ روزے کہ نفس در گرہِ یارب تھا
نالۂ دل بہ کمر دامنِ قطعِ شب تھا (نخ)

145 آخرِکار گرفتارِ سرِ زلف ہوا
دلِ دیوانہ کہ وارستۂ ہر مذہب تھا (نخ)

مرزا کے اس گہرے تعلق خاطر کے بارے میں یوسف حسین خاں صاف صاف لکھتے ہیں:

''غالب کی غزلیات سے بالکل واضح ہے کہ ان کے کلام میں لفظ 'عشق' کا اطلاق نہ تو عشق الٰہی پر ہوتا ہے اور نہ ہی تاہل کے ان رشتوں پر جو میاں بیوی کے درمیان ہونے چاہئیں۔ غالب کے لیے عشق شاعری کے معمولات میں شامل ایک رسمی بات بھی نہیں ہے بلکہ وہ ایک ایسی قوت ہے، جس کے محرک اس کے وہ داخلی قوانین ہیں جو اسی میں مضمر ہیں۔''(39)

یہ امر بھی مہر کے نام مرزا کے محولہ بالا خط سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ستم پیشہ ڈومنی جلد ہی اس دنیا سے کوچ کر گئی۔ یہ داغ کتنا گہرا تھا اس کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ چالیس سال بعد بھی اس کی ہوک غالب کے دل میں رہ رہ کے اٹھتی تھی۔ اسی خط میں لکھا ہے کہ:

''چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے ...کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں، اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔ جانتا ہوں کہ تمھارے دل پر کیا گزرتی ہوگی...''(40)

مہر کے نام کا یہ خط 1859/1860 کا ہے۔ غالب ڈومنی کے واقعہ کو چالیس بیالیس سال پہلے کا بتا رہے ہیں، یعنی یہ سانحہ 1817 اور 1819 کے بیچ کا ہوسکتا ہے جب غالب کی عمر انیس سے اکیس سال رہی ہوگی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب وہ آگرہ چھوڑ کر دہلی میں رہنے لگے تھے۔ اس امر کی تصدیق سبھی تذکرہ نگار کرتے ہیں کہ قطعہ نما غزل 'درد سے میرے ہے ... الخ' جو نسخۂ حمیدیہ میں ملتی ہے معشوق کا مرثیہ ہے۔ نسخۂ بھوپال بخطِ غالب (نخ) کی دریافت کے بعد اب صحیح تاریخ کا تعین مشکل نہیں رہا کیونکہ یہ غزل حاشیۂ نخ پر موجود ہے۔ اب قطعیت سے کہا جاسکتا ہے کہ یہ انیس برس کے فوراً بعد کا واقعہ ہے اور مقطع سے ظاہر ہے کہ محبوبہ کے انتقال کا واقعہ دہلی ہی میں ہوا:

297-298

درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے م کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے
تیرے دل میں گر نہ تھا آشوبِ غم کا حوصلہ م تو نے پھر کیوں کی تھی میری غمگساری ہائے ہائے
کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آتا تھا خیال م دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہائے ہائے

عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا ✤ عمر کو بھی تو نہیں ہے پایداری ہائے ہائے
زہر لگتی ہے مجھے آب و ہوائے زندگی ✤ یعنی تجھ سے تھی اسے ناسازگاری ہائے ہائے
گل فشانی ہائے نازِ جلوہ کو کیا ہوگیا ✤ خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہائے ہائے
شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں ✤ ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے
خاک میں ناموسِ پیمانِ محبت مل گئی ✤ اُٹھ گئی دنیا سے راہ و رسمِ یاری ہائے ہائے
ہاتھ ہی تیغ آزما کا کام سے جاتا رہا ✤ دل پہ اک لگنے نہ پایا زخم کاری ہائے ہائے
کس طرح کاٹے کوئی شب ہائے تارِ برشکال ✤ ہے نظر خوکردۂ اختر شماری ہائے ہائے
گوش مہجورِ پیام و چشم محرومِ جمال ✤ ایک دل تس پر یہ نا اُمیدواری ہائے ہائے
عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ ✤ رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوقِ خواری ہائے ہائے
گر مصیبت تھی تو غربت میں اُٹھا لیتا اسد ✤ میری دلّی ہی میں ہونی تھی یہ خواری ہائے ہائے

یہ غزل مرثیے یا نوحے کے انداز میں لکھی گئی ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ اشعار سے سچا حزن و ملال ٹپکتا ہے۔ مخفی پیمانِ وفا، دوستداری، بیقراری، غمگساری وغیرہ تصورات عشقیہ شاعری کی روایت کا حصہ بھی ہوسکتے ہیں، لیکن شرمِ رسوائی، رازداری اور غفلت شعاری کے پیچھے شرم و حیا سے متصف ایک خوددار اور غیرت مند پیکر خیالی بھی ابھرتا ہے۔

اس دردناک واقعہ کا ذکر غالب نے مظفر حسین خاں کے نام ایک فارسی خط میں بھی کیا ہے جو 'پنج آہنگ' میں شامل ہے۔[41] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ خون کا رسنا زندگی بھر جاری رہا:

> "... محبت کی بوالعجبی پر ناز کرتا ہوں کہ بزمِ وصال کی شمع روشن نہیں کی (اور میں) داغِ فراق سے سلگ رہا ہوں . . اس وقت نشترِ غم پیہم رگِ جاں میں اتر رہا ہے اور چشمہ چشمہ خونِ دل آنکھوں سے ٹپک رہا ہے۔ اپنے آپ کو زاری سے کس طرح باز رکھوں اور دل کو کون سے بہانے سے گرداب خوں سے باہر نکالوں۔ عہد جوانی میں میرا چہرہ میرے بالوں سے زیادہ سیاہ تھا اور پری رخوں کا سودا سر میں سمایا تھا۔ یہ زہرابِ بلا (قدرت نے) میرے ساغر میں بھی ڈالا ہے اور جنازۂ دوست کے راستے میں میرے صبر کی بنیاد سے گرد اڑائی ہے۔

روشن دنوں میں اپنے محبوب کے ماتم میں بوریا نشین و سیاہ پوش رہا ہوں اور سیاہ راتوں میں غم کی تنہائی میں بجھی ہوئی شمع کا پروانہ۔ وہ ہم خواب محبوبہ کہ وقت وداع شدتِ رشک سے جسے سپردِ خدا نہ کیا جاسکے، کیسا ستم ہے کہ اس کے جسمِ نازنیں کو سپردِ خاک کردیا جائے اور وہ معشوقہ کہ جس کو نرگس کی نظر لگ جانے کے خوف سے چمن میں نہ لے جاسکیں، کیسا ظلم ہے کہ اس کی نعش کو قبرستان لے جایا جائے۔

فرد: خاک خوں باد کہ در معرضِ آثار وجود
زلف و رخ در کشد و سنبل و گل بار دہد

(ترجمہ: خاک برباد ہوجائے جو مظاہر ہستی میں سے زلف و رخ کو اپنے اندر کھینچ لیتی ہے اور (ان کے عوض) سنبل اور پھولوں کی فصل دیتی ہے)

اس صیاد کو جس کا دام (ہی) ٹوٹ گیا ہو، اور اس کا شکار قید سے نکل بھاگا ہو، آسودگی سے کیا تعلق اور اس گل چیں کا جس کے ہاتھ پھول نہ لگیں بلکہ پھولوں کا پودا ہی مرجھا چکا ہو اس کا خوشی سے کیا واسطہ۔ محبّ کے جذبۂ یگانگت کو درجۂ قبولیت بخشنا اگرچہ ایک عمر کی جانفشانی کے بعد ہی ہوتا ہے لیکن (پھر بھی) دل دینے والے جانتے ہیں کہ یہ کس مرتبے کی محبت اور عنایت ہے۔ آفرین اس محبوبۂ وفا شعار پر کہ جس نے تلافی کا درجہ وجوب سے بڑھا دیا ہو اور ادا و ناز سے جس کا دل لیا ہے اسی کی محبت میں جان دے دی ہو۔"(42) (ترجمہ پرتو روہیلہ)

اس خط میں زخموں کا ٹانکا گویا کھل گیا ہے۔ ہم نے اسے تنویر احمد علوی کے ترجمہ سے بھی ملایا لیکن اس ترجمہ کو کہیں زیادہ بااثر اور اصل کی روح کا ترجمان پایا، گویا اندر کی ہوک کھنچ کر عبارت میں آگئی ہو۔ اقتباس کی طوالت مستحسن نہیں لیکن موضوعِ زیرِ بحث کے ضمن میں اس کی ناگزیریت سے صرفِ نظر کرنا بھی قرینِ انصاف نہیں۔

اس وارداتِ قلبی نے غالب کے تخلیقی ذہن و شعریات پر کیا اثر ڈالا، پری گارنا اسے جن الفاظ میں لکھتی ہیں اس سے بہتر ممکن نہیں:

"سب جانتے ہیں کہ جذبے کی شدت فطرتِ انسانی کی گہرائی اور لطافت کی

نشانی ہے لیکن جیسا کہ زبلوتسکی نے لکھا ہے ''قلبِ متلون کی نشانیوں کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنا صرف ایک فنکار کے بس میں ہے۔'' اگرچہ اس کی شدت میں کمی ہوگئی اور گردِ ایام نے اس کو قدرے دھندلا دیا لیکن اس عشق کی یاد شاعر کے دل و دماغ سے کبھی محو نہیں ہوئی، غمِ محبت کی ماہیت کے ادراک نے شاعر کی ساری زندگی کی دائمی قدر کی حیثیت اختیار کرلی۔ نوجوان مغنیہ ہمیشہ کے لیے غالب کی شاعری کا ایک جزو بن گئی اور اس کی جھلک کبھی ہم کو شوخ وطرار معشوقۂ ستم پیشہ کے پیکر میں تو کبھی پوشاک کے معاملے میں لاپروائی اور اپنی تنک پیراہنی سے شاعر کے جذبات میں ہیجان پیدا کرنے والی دل فریب زہرہ وش مغنیہ کے روپ میں دکھائی دیتی ہے اور یا پھر شعر کا چست اور پھڑکتا ہوا آہنگ ہمیں اس کے وجود کی یاد دلاتا ہے۔''(43) (ترجمہ اسامہ فاروقی)

ڈومنی سے تعلق کا تذکرہ غالب کے خطوط میں جملہ بھر ہے۔ ہم نے دیکھا کہ اس دردناک واردات کا غالب کی ابتدائی شاعری سے کتنا گہرا تعلق ہوسکتا ہے، اس کی کچھ جھلک ہم نے اوپر پیش کی۔ لائق توجہ ہے کہ یہ ناپختگی اور آموزگاری کا وہی زمانہ ہے جس کے کلام کو صاحبانِ ذوق اور معاصر اہلِ قلم بعید از فہم اور دوراز کار قرار دیتے رہے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ کیسے شدید درد وغم کے خاموش قدموں کی چاپ اس پورے کلام میں سنائی دیتی ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ غزل کی دنیا میں سب کچھ ایمائی اور خیالی ہوتا ہے، جہاں مجاز اور حقیقت کے درمیان سرحد جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا، اکثر دھندلی اور 'نااستوار' ہوتی ہے۔ موضوع کتنا ہی واقعاتی ہو، غزل کی ایمائیت اُسے تمثیلی و تعمیمی رنگ دے دیتی ہے اور یوں کوئی بھی واقعہ کسی لمحۂ خاص یا ذاتِ واحد کا نہ ہوکر عمومی کیفیات وصورتِ حال میں تحلیل ہوجاتا ہے۔ یوں بھی شعر کا محدود ہونا اس کے لامحدود ہونے میں حائل نہیں ہونا چاہیے۔ یہ سبکِ ہندی کے بنیادی تقاضوں میں سے ہے۔ بہرحال جیسا کہ ہم نے دیکھا، ابتدائے عمر کا کلام سارے کا سارا دوراز کار اور مغلق نہیں تھا نہ ہی سارے کا سارا منسوخ کیا گیا، راکھ کے ڈھیر میں دہکتی چنگاریوں اور دبی دبی آگ کی بھی کمی نہیں اور یہ کئی جگہ ہے۔ یہ اشارہ پہلے کیا جاچکا ہے کہ اس دور کے کلام کا خاصا بڑا حصہ یعنی تقریباً 70 فیصد

متداول دیوان میں نقل ہوا ہے اور آج اس کا شمار غالب کے مایۂ ناز اور مقبول عام کلام میں ہوتا ہے جس کی حسن کاری اور معنی آفرینی کی داد ایک زمانہ دیتا ہے، لیکن بہت کم لوگوں کو اندازہ ہے کہ یہ اشعار اسی زمانے کے ہیں جسے عرفِ عام میں ناپختگی اور کجروی کا زمانہ کہہ کر مطعون کیا گیا۔

○

دلِ گداختہ اور جدلیاتی نشان

ہم نے دیکھا کہ نوجوان غالب کی وارداتِ عشق کے ضمن میں جس غزل اور مرثیہ کا ذکر کیا گیا اس کا تعلق انیس برس یا فوراً بعد کے زمانے سے ہے۔ ان دونوں کا پہلا اندراج نسخۂ بھوپال بخطِ غالب (نخ) کے حاشیہ پر ساتھ ساتھ ملتا ہے۔

اس میں کلام نہیں کہ یہ سارا کلام 'عشق کے جذبۂ نورانی کے درد و کرب' سے بھرا ہوا ہے۔ خورشید الاسلام کا بھی یہی خیال ہے کہ ابتدائی عمر کے ان اشعار میں ہمیں غزل کے روایتی مضامین کی نہیں بلکہ غالب کی محبتِ ارضی کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں۔(44) اس حقیقت کے باوجود کہ غزل میں پہنچ کر اس عشقِ ارضی کی غزل کی ایمائیت کے اصولوں کے مطابق خاصی قلبِ ماہیت ہوجاتی ہے، لیکن مرکزی پیکرِ خیالی کو پھر بھی پہچانا جاسکتا ہے۔ ان اشعار کی شدتِ تاثیر اور دردمندی کو سبھی مبصرین اور شارحین نے نشان زد کیا ہے۔ اضطراری نوعیت کے کلام میں فنی و تخلیقی محاسن بالالتزام پائے جائیں یہ ضروری نہیں ہے، کیونکہ باطنی کیفیت بہت کچھ آنکھوں سے ڈھلکنے والے آنسو کی ہوتی ہے جس پر اختیار تو کیا، کئی بار اس کی خبر بھی نہیں ہوتی۔ غالب کی جس جدلیاتی کیفیت کا ہم نے ذکر کیا تھا اور جس کے بارے میں اشارہ کیا تھا کہ ہوسکتا ہے اس کا تعلق لاشعوری افتاد و نہاد سے ہو۔ دوسرے لفظوں میں یہ وضع گویا غالب کے تخلیقی دستخطوں کے مترادف ہوسکتی ہے۔ اگر واقعی ایسا ہے تو اضطراری کلام میں بھی اس کی جھلک ملنا چاہیے کیونکہ اضطراری کلام کا گہرا تعلق لاشعور کی گہرائیوں سے ہوسکتا ہے۔ چنانچہ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ذہنِ غالب کے جدلیاتی قدموں کی چاپ نمایاں یا مدھم ابتدائے عمر کے اس نوع کے کلام میں سنی جاسکتی

ہے یا نہیں۔

دونوں غزلوں کا متن پہلے پیش کیا جاچکا ہے۔ پہلے 'عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی' پر نظر ڈالتے ہیں۔ 'ہی سہی' کلمہَ تاکید ہے اور جہاں یہ ایک خاص طرح کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے، یہ بے تعلقی اور بے نیازی کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ فارسی میں یہ سیدھے، موزوں کے معنی میں ہے، سروِ سہی۔ موجودہ معنی میں یہ ہندی ہے، ہندی/اردو میں یہ کلمہَ تاکیدی ہے۔ ہاں، بیشک، خوب، اچھا، ٹھیک، یقیناً وغیرہ۔ جملہ میں استعمال سے اس کے معنی کھلتے ہیں۔ لہجے کا اثر بھی پڑتا ہے، اچھا تو یونہی سہی، آؤ تو سہی، بولو تو سہی، ایسے ہی سہی، زیادہ تر ہی یا تو کے ساتھ مستعمل ہے جس سے معنی میں تاکیدی کیفیت پیدا ہوتی ہے (دیکھیے پلیٹس، ص 707)۔ اس میں خاصا ابہام اور کشاکش بھی ہے، تناظر یا لہجے کی ذرا سی تبدیلی سے معنی کیا سے کیا ہوجاتے ہیں۔ غلام حسنین قدر بلگرامی کو غالب نے سہی کے بارے میں جو لکھا ہے خاصا دلچسپ ہے گویا غالب کو روزمرہ کی ثقافتی ناگزیریت اور زبان کے جدلیت شعار ہونے کا گہرا احساس تھا۔ غلام حسنین قدر بلگرامی نے غالب سے 'سہی' کے معنی پوچھے اور لکھا کہ فارسی لغت میں اس کا ترجمہ کیا آیا ہے۔ اس پر غالب نے انھیں خاصا آڑے ہاتھوں لیا اور چلتے چلتے قتیل پر بھی ہاتھ صاف کرنے سے نہیں چوکے، ملاحظہ ہو:

"سوال: "یار سے چھیڑ چلی جائے اسد
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

ناسخ: رہن رکھوا کر ترا عمامہ دلوا دوں شراب
زاہدا تجھ کو کروں مرہونِ احساں تو سہی

اس 'سہی' اور 'تو سہی' کا ترجمہ فارسی لغت میں کیا آیا ہے؟ (قدر)

جواب: اسماء کے یا لغات کے واسطے یہ بات ہے کہ عربی میں یہ کہتے ہیں اور فارسی میں یہ اور ہندی میں یہ۔ طرزِ گفتار ہندی کا فارسی اور فارسی کا ہندی کبھی نہیں ہوسکتا۔ مثلاً 'چوری کا گڑ میٹھا'، اس کی فارسی نہ پوچھے گا، مگر نادان۔ 'سہی' اور 'تو سہی' کی فارسی کیوں کر بنے؟ یہ روزمرہ اردو ہے:

گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

اس مطلب کے مطابق فارسی عبارت یوں ہوسکتی ہے: "وصل اگر نیست حسرت نیز عالمے دارد"۔

زاہدا تجھ کو کروں مرہونِ احساں تو سہی

ایک نوع کی تنبیہ، ایک قسم کا دعویٰ ہے ... اہل ہند کی فارسی اسی طرح خام اور ناتمام رہی کہ اصول میں انھوں نے فارسی کے قواعد کی تطبیق عربی سے چاہی اور اردو کے خاص روزمرہ کے فارسی بنایا کیے۔ ہندی میں 'کچھ نہیں' کی جگہ 'خاک نہیں' بولتے ہیں۔ فارسی میں 'ہیچ نیست' کی جگہ 'خاک نیست' کبھی کوئی نہ کہے گا۔ قتیل چاروں شانے چت گرا ہے:

کشتہ بر کشتہ تپاں بود دگر خاک نبود

یعنی ''ہیچ نبود'' لاحول ولاقوۃ!

ایک جگہ سے مجھ کو خط آیا۔ چونکہ میں 'بلی ماران' کے محلے میں رہتا ہوں، اس نے پتا لکھا کہ 'درمحلہ گربہ کشاں' واہ فارسی!''(45)

لگتا ہے 'سہی' کی جدلیاتی نوعیت کی ردیف غالب کو خاصی مرغوب تھی۔ نسخۂ حمیدیہ کی ایک اور مشہور غزل / نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی / اور ایک رباعی / دید سہی / نیز بعد کی دو غزلوں / نہ سہی ہم سے پر اس بت میں وفا ہے تو سہی / (بعد 1857) اور / سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی / (بعد 1865) کی ردیفوں میں بھی 'سہی' سے فضاسازی کی گئی ہے۔ زیرنظر غزل 'عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی' عشق اور وحشت (دیوانگی) کی کشاکش سے شروع ہوتی ہے، یعنی دعوائے عشق تو صادق ہے لیکن اگر تمھارے نزدیک یہ دیوانگی ہے تو دیوانگی ہی سہی۔ (یہاں نکتہ یہ ہے کہ دیوانگی، عشق کی ضد ہے لیکن لازمۂ عشق بھی ہے) مزید یہ کہ وحشت باعثِ رسوائی ہے لیکن وہی چیز جو عاشق کے لیے باعثِ رسوائی ہے، معشوق کے لیے باعثِ شہرت ہے۔ گویا عشق اور وحشت کی جدلیت کو گردش میں لا کر غالب کی تخلیقیت نے وحشت کے روایتی متعینہ معنی کی تقلیب کردی، یوں گرہ کے کھل جانے سے سامنے کے معمولی لفظوں میں ایک انوکھی معنیاتی کشاکش پیدا ہوگئی۔ (2) دوسرے شعر قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے، میں بھی حرکیاتِ نفی کا تفاعل 'تعلق' اور 'عداوت' کی کشاکش اور تقلیب میں کارگر ہے۔ عشق اور عداوت ظاہری ساخت میں ایک دوسرے کا رد ہیں لیکن غالب کے ابداع نے دونوں کی زیریں ساخت میں وحدت دیکھ لی کہ دونوں کی بنیاد میں ایک طرح کا تعلق (رشتہ) بھی ہے اور یہاں یہی رشتہ مقصود ہے۔ چنانچہ عشق

نہیں تو عداوت ہی سہی گویا کچھ نہ کچھ رشتہ تو بنا رہے، عداوت ہی کا رشتہ سہی۔ غالب نے یہ مضمون اسی جدلیاتی گردش کے ساتھ اسی زمانے کی ایک اور غزل میں بھی برتا ہے:

295 وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو (نخ+)

کیجیے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

یہاں محبت اور عداوت کا رشتہ ایک عام سے فعل 'کرنا' سے بندھا ہوا ہے اور غزل زیرِ بحث میں لفظ 'تعلق' سے۔ یوں عداوت جو معنی کے اعتبار سے منفی ہے، جدلیاتِ نفی سے اس کی منفیت کا ڈنک نکل گیا اور عداوت مبدل بہ قبولیت ہوگئی ہے جس سے شعر چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔ (3) یہی قطبییت 'مجلس' اور 'خلوت' میں بھی ہے، 'ہی سہی' کی ردیف بجائے خود حرکیاتِ نفی کی فضاسازی میں مدد دے رہی ہے یعنی یہ نہیں تو وہ سہی۔ دکھ میں قلب اتنا گداز ہوگیا ہے کہ واردات میں سب کچھ گوارا ہے۔ غالب کے یہاں شعر کا لطف کہہ دینے میں نہیں محسوس کرا دینے میں ہے۔ یہاں غالب کی تخلیقیت نے irony کی جدلیت سے بھی کام لیا ہے یعنی مجلس میں اگر میرا ہونا باعثِ رسوائی ہے تو خلوت میں ہی سہی۔ اور عشق کا مقصود خلوت ہی تو ہے۔ یہ مکرِ شاعرانہ بھی ہے جو بجائے خود جدلیت اساس ہے۔ حرکیاتِ نفی کا ادنیٰ کمال یہ ہے کہ شعر کے خیالی پیکر میں معنی کی تقلیب ہوجاتی ہے اور لفظوں کی فوقیتی درجہ بندی ٹوٹ جاتی ہے جیسا کہ یہاں مجلس اور خلوت کی توقعاتِ معنوی میں ہوا ہے، غالب نے معشوق کی ترجیحاتِ مخالفانہ کو شعری منطق سے منقلب کرکے عاشق کے حق میں کرلیا ہے اور اس خوبی سے کہ اس کا توڑ نہیں ہوسکتا۔ (4) یہاں جدلیت، دشمنی اور دوستی میں ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے کہ یہ غزل وارداتِ قلبی کے تناؤ اور کرب و اضطراب کے زمانے کی ہے۔ دونوں مصرعوں میں الگ الگ مقدمہ قائم کرکے اور پہلے سے دوسرے کا رد کرکے عاشق کی فوقیت کو قائم کردیا ہے۔ یہ جدلیت خارجی ساخت میں ہے، زیریں ساخت میں جدلیتِ خفی اور بھی پرلطف ہے یعنی کشاکش غیر اور اپنے میں ہے جو دکھائی نہیں دیتی، یعنی محبت غیر سے اور دشمنی اپنے سے، لیکن دشمنی میں 'نہیں' ڈال کر کہا ہے 'ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے' گویا یہ ہمارے بس میں نہیں۔ لیکن خود سے دشمنی نہ

کرنا (دوسرے لفظوں میں اپنے نفع نقصان کا خیال کرنا) یہ تو ہمارے بس میں ہے۔ اس قدر سادہ الفاظ میں اس قدر پیچیدہ خیال رکھ دینا اعجازِ شعری ہے، غالب کے تخلیقی ذہن کو اس میں کمال حاصل ہے اور اس کا ثبوت قدم قدم پر ملتا ہے۔ (5) وفا عشق کا شعار ہے، ترکِ وفا عشق کی نفی ہے۔ ترکِ وفا نہ کرنا نفی کی نفی ہے یعنی ہم قائم بہ وفا ہیں، بھلے ہی عشق مصیبت ہو۔ حرکیاتِ نفی ترکِ وفا، عشق اور مصیبت میں ہے جو شعری حسن کاری کی جان ہے۔ (6) فلکِ ناانصاف اگر کچھ نہیں دیتا تو آہ و فریاد کی اجازت ہی سہی۔ یہ مضمون پیرایہ بدل بدل کر غالب کے یہاں بار بار ابھرتا ہے۔ کبھی ناکردہ گناہوں کی حسرت کی داد کے طور پر، کبھی فرشتوں کے لکھے پر ناحق پکڑے جانے پر، کبھی ارمانوں کے نہ نکلنے پر۔ یہاں قطبیت کچھ نہ دینے اور آہ و فریاد کی رخصت دینے میں ہے، دونوں میں ربط فعل 'دینا' سے قائم ہوا ہے۔ (7) اس شعر میں معنی کی کثرت کی داد نظم طباطبائی نے بھی دی ہے جو داد دینے میں خاصے بخیل واقع ہوئے ہیں۔ سہا مجددی کے بقول شعر ادبی اعجاز کے مرتبے کو پہنچ گیا ہے۔ حرکیاتِ جدلیاتی واضح طور پر نیاز و بے نیازی میں ہے۔ نیازمندی کے لیے تسلیم آیا ہے لیکن لفظ عادت بمقابلہ خو کے موجود ہے۔ ہر چند کہ دونوں کم و بیش ہم معنی ہیں لیکن غالب نے یہاں تسلیم کی خو ڈالیں گے کہہ کر جدلیاتی گردش کو ایک اور بل دے دیا ہے اور لطف و تاثیر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے یعنی بے نیازی کے مقابلے میں نیازمندی مزاج کا حصہ تو نہیں، لیکن اب مجبوری ہے تو کیا کریں، بہ امرِ مجبوری تسلیم کی خو ڈالنی پڑے گی۔ (8) مقطع میں بھی کشاکش اور نباہ کی وہی جدلیاتی کیفیت ہے گویا پوری غزل کی روح نچڑ کر آگئی ہے۔ بظاہر کوئی کلمۂ نفی نہیں اور یار سے چھیڑ کے چلے جانے میں اثبات ہی اثبات ہے لیکن پورا شعر جدلیاتی تفاعل سے معمور ہے جو وصل اور حسرت کی قطبیت میں تہ نشین ہے، اور سچ پوچھیے تو جس کی چھوٹ پوری غزل کی شعری تشکیل پر پڑ رہی ہے۔

اس تجزیے کے بعد لاشعوری افتادِ ذہنی اور جدلیاتی گردش کے بارے میں کسی مزید تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہ غزل اور وہ مرثیہ نما غزل دونوں (نخ) کے حاشیہ پر تقریباً

ساتھ ساتھ لکھی گئی ہیں جنھیں بعد میں فقط ایک لفظ کی تبدیلی سے دیوان متداول میں شامل کیا گیا۔ مقطع میں اولاً 'چھیڑ خوباں سے تھا' دیوان میں اسے 'یار سے چھیڑ' کر دیا گیا، علاوہ اس کے ایک لفظ بھی نہیں بدلا گیا۔

اب ایک نظر اس قطعہ بند غزل (درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے) پر بھی ڈال لی جائے جسے نظم طباطبائی بھی معشوق کا مرثیہ کہتے ہیں۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ بھی انیس بیس برس کے زمانہ کا کلام ہے۔ غزل کو پڑھتے ہوئے بادی النظر میں اس پر جدلیاتی گردش کا گمان نہیں گزرتا، لیکن کلیدی لفظوں کے خیالی پیکروں کو نظر میں رکھیں تو اندازہ ہوگا کہ دردمندی کی فضا ان تصورات کی کشاکش باہمی اور نفی درنفی سے گتھی ہوئی ہے۔ ہائے ہائے کی تکرار اور عشق و محبت کے تعلقاتِ باہمی کی بازآفرینی سے عجب سماں بندی ہوئی ہے۔ جانے والا جا چکا ہے، سرچشمۂ دردمیرِ افسانہ کا قلب ہے جو خون ہو چکا ہے اور درد و داغ اور حزن و سوز و ملال سے بھرا ہوا ہے۔ معشوقِ ستم پیشہ آخری الوداع کے بعد میرِ افسانہ کے درد سے بیقرار ہے۔ ظاہر ہے کہ غفلت شعاری محبت کی پردہ داری کے باعث تھی۔ مطلع ہی سے غالب نے بیقراری کو غفلت شعاری کے تخالف کے طور پر برتا ہے۔ نیز گزرے ہوئے زمانے کے کیف و نشاط و دوستداری و غمخواری اور موجودہ دائمی فراق و درد و سوگواری میں جو افتراقیت یا نفی مضمر ہے، اس کی شدت اور محرومی کو جگہ جگہ 'کیا' اور 'کیوں' کے استفہامیہ سے مزید گہرا کر دیا ہے (/کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے/ یا /گلفشانی ہائے نازِ جلوہ کو کیا ہوگیا/ یا/ کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال/ یا/ تو نے پھر کیوں کی تھی مری غم گساری ہائے ہائے/ ان استفہامیہ نحوی وسائل سے بھی اشعار کی جدلیاتی گردش جو نشاط اور محرومی کے خیالی پیکروں میں مضمر ہے مزید مہمیز ہو جاتی ہے۔ دوسرے شعر میں آشوبِ غم کا حوصلہ نہ ہونا غمگساری سے کشاکشِ باہمی کے رشتے میں ہے۔ نہ تو نے اس قدر دوستداری کی ہوتی نہ آج اتنا زیادہ دردِ جدائی ہوتا، گویا دوستداری ہی دشمنی تھی۔ یہاں جدلیاتی تفاعل سے دوستداری کے معنی منقلب ہو گئے۔ عمر بھر کے پیمانِ وفا میں اثبات ہے لیکن عمر کی ناپائیداری کی نفیِ ظاہر سے اس کا رد کر دیا ہے۔

گل فشانی ہائے نازِ جلوہ عجیب و غریب خیالی پیکر ہے۔ خاک پر لالہ کاری ہونا غالب کا محبوب تصور ہے (خاک میں کیا صورتیں الخ...) 'کیا ہوگیا' کہہ کر غالب نے چشم زدن میں یادوں کی ایک دنیا آباد کردی ہے جو گل فشانی ہائے نازِ جلوہ کے معدوم ہونے سے درد کی ٹیس میں بدل گئی ہے۔ غور طلب ہے اگرچہ گل فشانی اور لالہ کاری دونوں کی اساس پھول میں ہے لیکن دونوں کے پیکر الگ الگ ہیں اور دونوں میں تخالف ہے، لالہ کاری لہو رنگ ہے اور گل فشانی نازِجلوہ کی ہے۔ گویا دونوں ایک دوسرے کی تقلیب سے معنویت حاصل کرتے ہیں، یعنی پہلے تو اپنے جلوۂ ناز کے پھول برساتا تھا، اور اب خود تجھ پر پھول برسائے جارہے ہیں۔ اسی طرح تیغ آزما اور زخم کاری میں نسبت ہے لیکن دونوں مصرعوں میں کیفیت جدلیاتی گردش کی ہے۔ یہی معاملہ عشق کے وحشت کا رنگ نہ پکڑنے اور ذوقِ خواری کے رہ جانے کا ہے۔ اگلے شعر میں ہائے ہائے کی تکرار نفی مملو ہے ہی کیونکہ ہائے کلمۂ درد ہے جو اپنے معنی حاصل کرتا ہے خوشی کے غیاب سے۔ بعینہٖ ذوقِ خواری، ناامیدواری، خوکردۂ اختر شماری، زخمِ کاری، پردہ داری، ناسازگاری، ناپائیداری، یہ سب دال ہیں محرومی کی صورتِ حالات پر جو اندوہناک ہے۔ یہی صورتِ حالات پہلے مصرعوں کی بھی ہے یعنی شرمِ رسوائی سے نقابِ خاک میں جا چھپنا، عشق کا وحشت کا رنگ نہ پکڑ سکنا، گوش کا مہجورِ پیام یا جسم کا محرومِ جمال ہونا، وغیرہ یہ سب محرومی و غیرموجودگی کے جدلیت اساس خیالی پیکر ہیں جو کسی ایسے تصور کے سیاق میں ہیں جو کبھی تھا اور اب نہیں رہا، یہ حرکیاتِ ہست و بود اس پورے قطعے کی ساخت اور بین السطور میں جاری و ساری رہتی ہے جس سے یہ مرثیہ نما غزل ایسا درد آلود مرقع بن گئی ہے جس کی شدت اور تاثیر کبھی کم نہ ہوگی۔ عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ میں غالب نے عشق اور وحشت میں فرق کیا ہے اور دونوں کو بطور binary بھی برتا ہے، گویا وحشت مظہر ہے درجۂ تکمیل عشق کی، یعنی ابھی جذب و جنوں کی وہ کیفیت پیدا ہی نہ ہوئی تھی اور ذوقِ خواری کی حسرت نکلی ہی نہ تھی کہ موجِ خوں سر سے گزر گئی۔ (غور طلب ہے جس طرح وحشت کے معمولہ معنی بے دخل ہوگئے، ذوقِ خواری کے معمولہ معنی کی بھی تقلیب ہوگئی ہے) مقطع سے

معلوم ہوتا ہے کہ جب یہ قیامت گزری تو غالب دہلی میں تھے:

298 گر مصیبت تھی تو غربت میں اٹھا لیتا اسد
میری دلّی ہی میں ہونی تھی یہ خواری ہائے ہائے

بعد کو جب یہ مرثیہ نما غزل متداول دیوان میں شامل کی گئی تو مقطع کو جس میں امرِ واقعہ سے مطابقت کے واضح شواہد موجود تھے، غالب نے القط کردیا، اور اوپر کا شعر 'عشق نے پکڑا نہ تھا' ... جس میں تخلص بھی آیا ہے غالب نے بڑھا دیا، غالباً اس لیے کہ اصل مقطع کی واقعیت غزل کی شعری ایمائیت کے خلاف تھی۔

ہم نے دیکھا کہ جس افتادِ ذہنی یا تخلیقی عمل میں جدلیاتی حرکیات کے تفاعل کا سوال ہم نے باب اوّل میں حالی کی مثالوں سے بحث کرتے ہوئے اٹھایا تھا، اس کی واضح آہٹ ابتدائے عمر کے اضطراری کلام میں صاف سنی جاسکتی ہے، بلکہ غالب کے دلِ گداختہ کی دھڑکنوں کے ساتھ سنی جاسکتی ہے۔ آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس تخلیقی وضع میں ایسی طرفگی اور بیساختگی آتی جائے گی کہ 'بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا' گویا نیرنگِ نظر قائم ہوتا ہے اور پتہ بھی نہیں چلنے پاتا کہ کیسے قائم ہوتا ہے۔ یہ وہ عمل ہے جہاں شاعری جادو کا سا اثر کرنے لگتی ہے۔ غرضیکہ کہاں 'نہ نکلے خشت مثلِ استخواں بیروں ز قالبہا' یا 'ساتھ جنبش کے بیک برخاستن طے ہوگیا' اور کہاں 'درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے' یا 'عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی'۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ زیرِ بحث دونوں غزلوں میں جدلیاتی معنی گستری اور طرفگی ہی نہیں، نشتریت، بے ساختگی اور موتیوں کی سی آب بھی ہے، جو آگے چل کر غالب کے تخلیقی دستخط بن جاتی ہے۔ پس ان تجزیوں کی روشنی میں اس امر سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ جدلیاتی تخلیقی وضع کے نشانات روایتِ اوّل یعنی 19 برس کے زمانے ہی سے ملنے لگتے ہیں جو آئندہ کے سفر میں روشن سے روشن تر ہوتے چلے گئے۔ اگلے باب میں اس مقدمہ کی روشنی میں ہم روایتِ اول کے اپنے مطالعے کو جاری رکھیں گے۔

○

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوالہ ہر یک حلقۂ گرداب تھا

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عِناں گیرِ خرام
گریے سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا

واں خودآرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

فرش سے تا عرش، واں طوفان تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

ناگہاں اس رنگ سے خونابہ ٹپکانے لگا
دل کہ ذوقِ کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا

حواشی

1 یادگار غالب، ص 102-103
2 آب حیات، ص 502
3 یادگار، ص 100
4 ایضاً، ص 101
5 حمید احمد خاں، ص 91
6 ایضاً، ص 90
7 شیخ محمد اکرام، ص 55
8 یادگار، ص 101
9 ایضاً، ص 101
10 پری گارنا، ص 133
11 یادگار، ص 133, 134
12 ایضاً، ص 102
13 کالی داس گپتا رضا، ص 14
14 پری گارنا، ص 135
15 آب حیات، ص 505
16 یادگار، ص 102
17 غالب نامہ، ص 52
18 کالی داس گپتا رضا، ص 13، 106
19 مفتی محمد انوار الحق (مرتب)، دیوانِ غالب جدید، المعروف بہ 'نسخۂ حمیدیہ'، طبع نو، لکھنؤ 1982
20 دیوان غالب بخط غالب (نسخۂ عرشی زادہ)، مرتبہ اکبر علی خاں عرشی زادہ، رام پور 1969؛ اور نو دریافت بیاض غالب بخطِ غالب، مکتوبہ 1231ھ/ 1816ء، مشمولہ نقوش غالب نمبر (دوم)، مرتبہ نثار احمد فاروقی، لاہور 1969
21 پری گارنا، ص 86

22 یادگار، ص 98

23 دیوان غالب، نسخۂ عرشی، مرتبہ امتیاز علی عرشی، علی گڑھ 1958

24 کالی داس گپتا رضا، دیوان غالب کامل، نسخۂ رضا، بمبئی 1988

25 عود ہندی، ص 204

26 حمید احمد خاں، ص 91

27 ذکر غالب، ص 42

28 کالی داس گپتا رضا، ص 29

29 ایضاً، ص 82, 81, 80, 79, 29, 27

30 پری گارنا، ص 116-115

31 ترجمہ اسامہ فاروقی، ص 51؛ تنویر احمد علوی، ص 252

32 اردوئے معلیٰ (2)، ص 495

33 ایضاً، ص 496

34 ایضاً، ص 497

35 وارث کرمانی، ص 103

36 پری گارنا، ص 116

37 ذکر غالب، ص 51

38 ایضاً، ص 51 ,50

39 یوسف حسین خاں، ص 152؛ پری گارنا، ص 117

40 اردوئے معلیٰ (2)، ص 495

41 کلیات مکتوبات فارسی مع پنج آہنگ، ص 654

42 ایضاً، ترجمہ پرتو روہیلہ، ص 227

43 پری گارنا، ص 125

44 خورشید الاسلام، ص 240

45 اردوئے معلیٰ (3)، ص 1038

○

باب هشتم

روایتِ اوّل بخطِ غالب، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

(مکتوبہ 1816)

میں چشمِ واکشادہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنمِ خُرشید دیدہ ہوں
پیدا نہیں ہے اصلِ تگ و تازِ جستجو
مانندِ موجِ آب زبانِ بُریدہ ہوں
ہوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں
دیتا ہوں کشتگاں کو سخن سے سرِ تپش
مضرابِ تارہائے گلوے بُریدہ ہوں

○

خاطرنشان رہے کہ ہمارا مقصد اردو کلام غالب کی نئی شرح فراہم کرنا نہیں ہے۔ یہ شارحین کا کام ہے۔ ہم جملہ شارحین و ماہرین کے کام کی قدر کرتے ہیں۔ لیکن ہمارا سفر الگ نوعیت کا ہے اور ہماری سعی و جستجو کی جہت دوسری ہے۔ یہ کسی کے رد یا تخالف میں بھی نہیں ہے۔ بلکہ اس اعتبار سے ہم جملہ ماہرین اور شارحین کے ممنون ہیں کہ اگر ان کے کارناموں اور دقیقہ سنجیوں کی بدولت غالب ڈسکورس یہاں تک نہ پہنچا ہوتا جہاں وہ اس وقت ہے تو ہمارے لیے اس دقت طلب راہ میں قدم اٹھانا آسان نہ تھا۔ تاہم ماہرین نے غالب کے بارے میں سب گتھیوں کو حل کرلیا ہو ایسا بھی نہیں ہے۔ غالب کے تخلیقی سفر، ذہن و زندگی اور فکر وفن کے بہت سے گوشے ایسے ہیں اور بہت سے پیچیدہ سوال اس

نوعیت کے ہیں کہ ان کے جواب ہنوز فراہم نہیں کیے جا سکے۔ غالب کے گنجینۂ معنی کے طلسم کے بھی کئی در ایسے ہیں جو ہنوز وا نہیں ہوئے۔ متن کی قوت زماں کے محور پر قاری کے تفاعل کے ساتھ مل کر معنی پروری کر رہی ہے اور کرتی رہے گی۔ یوں بھی کوئی تعبیر آخری تعبیر نہیں ہوسکتی نہ ہی کوئی تعبیر آئندہ تعبیروں کے امکانات ختم کر سکتی ہے۔ پھر غالب کا تو معاملہ ہی ایسا ہے کہ ہر تعبیر خواہ وہ کتنی ہی مکمل نظر آئے تشنۂ تکمیل رہتی ہے۔ متن کو دیکھنے اور متن میں داخل ہونے کے کئی طریقے اور کئی پیرائے ہیں۔ ایک پیرایہ ایک تجسس ہمارا بھی ہے کہ غالب کی افتاد ذہنی، یا سائیکی میں، یا لاشعوری تخلیقی نہاد میں وہ کیا چیز ہے جو ہر سامنے کے تصور کو 'نکارتی' یا رد کر دیتی ہے اور روزمرہ کی معمولہ حقیقت میں طرفگی کا کوئی نہ کوئی نیا پہلو نکال لیتی ہے۔ چنانچہ اوراق آئندہ میں اس سمت میں ہم اپنا سفر جاری رکھیں گے اور پہلے اس کلام کا احاطہ کریں گے جو نام نہاد کجروی یا ناپختگی کے زمانے سے منسوب ہے اور زیادہ تر ان دو نسخوں پر مشتمل ہے جو نسخۂ بھوپال بخط غالب (مکتوبہ 1816) اور نسخۂ بھوپال مشمولہ نسخۂ حمیدیہ (مکتوبہ 1821) کہلاتا ہے اور جو بالترتیب انیس برس اور چوبیس برس تک کی عمر کا کلام ہے، فوراً بعد کا کچھ کلام حاشیوں پر ملتا ہے۔ اس زمانے کے کلام کے خاصے حصے کو مغلق اور بعید از فہم سمجھ کر منسوخ کر دیا گیا تھا جس کی کچھ غزلوں کی ایک جھلک ہم باب ہفتم میں دیکھ آئے ہیں اور یہ بحث کر چکے ہیں کہ یہ سارا کلام تمام و کمال ایسا نہیں تھا۔

اپنے مطالعے میں امکانی حد تک ہم کلام غالب کی تاریخی ترتیب کو نظر میں رکھیں گے تاکہ ارتقائی ذہنی افتاد کا کچھ اندازہ رہے جو روایتی ردیف وار ترتیب میں ممکن نہیں ہے۔ مزید یہ کہ ہم فقط ان اشعار سے سروکار رکھیں گے جو کسی نہ کسی اعتبار سے غور طلب ہیں اور ہمارے مرکزی مبحث سے کچھ نہ کچھ علاقہ رکھتے ہیں۔ شعروں کے انتخاب میں رسوائی مضمر ہے۔ تنقید لاکھ معروضی و تجزیاتی ہونے کا دعویٰ کرے، موضوعیت سے یکسر آزاد نہیں ہوسکتی۔ متن معصوم نہیں ہے، یعنی غیر جانب دار یا بے لوث نہیں ہے۔ اس لیے کہ خود مصنف کا ذہن تاریخ و تہذیب کی تشکیل ہے۔ یہی کیفیت نقاد کے ذہن کی بھی ہے۔ لہٰذا تنقید کیونکر

معصوم ہوسکتی ہے۔ تاہم متن جو ثقافتی تشکیل اور سربستہ راز ہے، تنقید کا کام اس کے طلسمات کو کھولنا، اس سے ہم کلام ہونا، اس کی داخلی و خارجی ساختوں کو دیکھنا اور امکانی حد تک اس کے رازوں تک رسائی حاصل کرنا ہے۔ یہ کام کماحقہٗ اپنے مقصد پر پورا اترے، یہ ضروری نہیں ہے۔ تنقیدی مفروضہ اگر وہ غلط توقعات پر قائم کیا گیا ہے تو بعض نکات کی تعمیم و تکرار سے یا تو اپنے آپ ساقط ہوجاتا ہے، یا اگر تنقید کا سفر صحیح راہ میں ہے تو ہر قدم کے ساتھ معنیاتی امکانات اور انکشافات روشن تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔

غالب نے عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھا ہے:

> ''پندرہ سے پچیس سال کی عمر تک میں پیچیدہ مضامین میں دقیقہ سنجی کی داد دیتا رہا اور دس سال میں اشعار کا اچھا خاصا بڑا دیوان مرتب کرلیا۔ لیکن جب میں خود پر تنقیدی نظر ڈالنے کے قابل ہوا تو یہ اشعار میری نظر سے گر گئے۔''
> (عودِ ہندی، ص 159)

روایت اوّل یعنی نسخۂ بھوپال بخط غالب مکتوبہ 1816، یعنی 19 برس تک غالب کے کل اشعار کی تعداد 1784 تھی، اور روایت دوم یعنی نسخۂ بھوپال (حمیدیہ) مکتوبہ 1821 یعنی 24 برس کی عمر تک یہ تعداد کل 2585 اشعار تک پہنچ گئی، جیسا کہ خود غالب نے لکھا ہے کہ اشعار کا اچھا خاصا بڑا دیوان مرتب ہوگیا۔ (ایضا، ص 159) اس کا انتخاب جو متداول دیوان کہلاتا ہے جب پہلی بار شائع ہوا تو اس میں کل 1093 اشعار تھے، اس میں سے 753 اشعار نوعمری کے ان دونوں نسخوں سے لیے گئے تھے، (رضا، ص 29، 79) باقی اشعار کو منسوخ کردیا گیا جن پر عرف عام میں ''خام''، ''ناقص''، ''پیچیدہ'' یا ''بعیداز فہم'' ہونے کا الزام تھا۔ مولانا فضل حق خیرآبادی یا صدرالدین آزردہ کے مشوروں کو کیا دخل تھا کیا نہیں، اس بارے میں کوئی دستاویزی ثبوت نہیں۔ پچھلے باب میں اس مسئلہ پر ہم گفتگو کرچکے ہیں۔

زیرنظر باب میں ہم 19 برس تک کے کلام کو نظر میں رکھیں گے۔ اگلے باب مین چوبیس پچیس برس تک کا کلام زیربحث آئے گا۔ مزید یہ کہ اس میں سے جو کلام متداول دیوان کے لیے منتخب ہوا، اس کو بھی نشان زد کرتے چلیں گے تاکہ منسوخ کلام اور منتخب

کلام دونوں میں ہم اپنے مبحث کے مرکزی مسئلہ کا سراغ لگا سکیں۔

نوعمری کے کلام کو نشان زد کرتے ہوئے کہ کون سا انیس برس سے پہلے کا ہے اور کون سا چوبیس برس سے پہلے کا یا کون سا منسوخ کیا گیا اور کون سا منسوخ نہیں کیا گیا تھا یعنی منتخب کیا گیا، اس کے لیے ہم وہی علامتیں استعمال کریں گے جو امتیاز علی خاں عرشی نے نسخۂ عرشی میں مقرر کی تھیں اور جنھیں کالیداس گپتا رضا نے برقرار رکھا ہے؛ نیز جنھیں ہم پچھلے باب سے استعمال کرتے آرہے ہیں جو یوں ہیں :

روایت اول یعنی نسخۂ بھوپال بخطِ غالب مکتوبہ 1816 (19 برس) = (نخ)

روایت دوم یعنی نسخۂ بھوپال (مشمولہ نسخۂ حمیدیہ) مکتوبہ 1821 (24 برس) = (ق)

متداول دیوان = (م)

دونوں قدیم نسخوں کے حاشیے پر جو اشعار نسخہ کی کتابت کے بعد اضافہ ہوئے ہیں، انھیں جمع (اضافہ) کے نشان یعنی (نخ +) اور (ق +) سے ظاہر کیا گیا ہے۔ (نخ) یا (ق) کے نیچے چھوٹی لکیر (نخ) (ق) سے مراد ہے کہ شعر متداول دیوان میں شامل کیا گیا، عدم لکیر کا مطلب ہے دیوان میں شامل نہیں ہے یعنی کلام منسوخ۔ متداول دیوان (م) کے بارے میں معلوم ہے کہ دیوان اردو پہلی بار اکتوبر 1841 میں چھپا لیکن یہ آٹھ سال پہلے 16 اپریل 1833 کو مرتب ہو چکا تھا۔ (رضا، ص 13، 14، 32)

ہم نے اپنے کام کے لیے کالیداس گپتا رضا کا دیوان غالب کامل (نسخۂ رضا) بار سوم جو 15 فروری 1995 کو ساکار پبلشرز پرائیویٹ لمیٹیڈ بمبئی سے شائع ہوا تھا استعمال کیا ہے، اس لیے کہ یہ سب سے زیادہ مکمل اور صحیح ایڈیشن ہے۔

نسخۂ بھوپال بخطِ غالب (نخ) کا اصل قلمی نسخہ بھی غائب ہو چکا ہے اور نسخۂ بھوپال (ق) جو نسخۂ حمیدیہ کے نام سے چھپا تھا اس کا اصل مخطوطہ تو پہلے ہی گم ہو چکا تھا، یعنی دونوں کے اصل نسخے دستیاب نہیں۔ ہم اپنے قدیم آثار کا کیسا اچھا خیال رکھتے ہیں۔ نسخۂ رضا جو ہمارے پیشِ نظر ہے اس میں نسخۂ بھوپال بخطِ غالب کی عرشی زادہ اور نثار احمد فاروقی کی عکسی اشاعتیں بنیاد بنائی گئی ہیں۔ اسی طرح نسخۂ بھوپال (مشمولہ نسخۂ حمیدیہ) مرتبہ مفتی محمد انوار الحق کے لیے

اس کے تین مطبوعہ نسخوں اور چوتھے اہم مطبوعہ نسخے مرتبہ حمید احمد خاں کے متن کو بنیاد بنایا گیا ہے جو ہر اعتبار سے معتبر اور مستند ہے۔ سنین کے تعین کے لیے نسخۂ کالیداس گپتا رضا اور توقیتِ غالب مرتبہ رضا سے مدد لی گئی ہے، جہاں کسی دوسرے ماخذ سے استفادہ کیا گیا ہے اس کا بھی ذکر کر دیا گیا ہے۔

آیئے ہم اب اپنا مشکل سفر شروع کریں:

140 آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مُدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا (قِ+)

یہ شعر غزل سرِ دیوان کا ہے یعنی 'نقش فریادی ہے کس کی ... '۔ نسخۂ بھوپال بخطِ غالب یعنی روایت اوّل (مشمولہ حمیدیہ) کا آغاز بھی اسی غزل سے ہوتا ہے اور زیرِ نظر اہم شعر بھی اسی غیر معمولی غزل کا حصہ ہے جو حاشیہ 'ق' پر بڑھایا گیا۔ ہرچند کہ کالیداس گپتا رضا نے 'نشنیدن' والے شعر کو 15 برس کی ذیل میں رکھا ہے لیکن شعر زیرِ بحث 'آگہی دام شنیدن... ' یقیناً نشنیدن والے شعر سے پہلے کا ہے اور شروع جوانی کے زمانے کا ہے جب غالب پر چاروں طرف سے یلغار تھی کہ وہ ناقابلِ فہم اور مہمل شعر کہتے ہیں۔ وہ رواجِ عام سے بیحد نفرت تو کرتے ہی تھے، اصل مسئلہ یہ تھا کہ اُن کا ذہن حقیقت کو جس طرح انگیز کرتا تھا اور جس طرح سے تشکیل شعر کرتا تھا وہ عام روش سے بہت کچھ الگ تھا۔ ان کے جہانِ معنی میں شروع ہی سے ایک تموج تھا وہ معنی کے جس گلشنِ ناآفریدہ کی بات کرنا چاہتے تھے، سامنے کی روایتی زبان اس کی تاب نہ لا سکتی تھی۔ اس راز کو غالب نے کچھ تو اپنی ذہنی اپج سے اور کچھ سبکِ ہندی بالخصوص خیال بند بیدل کے اثر سے شروع ہی میں پالیا تھا کہ معنی فقط اتنا نہیں جتنا آنکھوں کے سامنے ہے۔ یعنی معمولہ معنی جس کی ترجمانی روایتی زبان یا رواجِ عام کرتا ہے، وہی کل معنی نہیں۔ روایتی رسمی زبان معنی پر پردے ڈال دیتی ہے اور جہانِ معنی کے اَن چھوئے خطے یا اَن دیکھے جزیرے نظر ہی نہیں آتے۔ غالب نے شروع ہی سے روایتی طرز اظہار سے بہ شدت عمداً گریز کیا، اگرچہ انھیں بہت کچھ سننا اور سہنا پڑا لیکن خداداد ذہانت اور طباعی سے اس نکتہ کو انھوں نے پالیا تھا کہ معمولہ معانی

رسمی یا حاضر معانی ہیں اور حاضر معانی نادر یا نایاب یا انوکھے معانی نہیں ہوسکتے۔ معانی جتنے حاضر ہیں یا رواج عام سے سامنے ہیں، اتنے غیاب میں بھی ہیں اور ان کی پرتیں یا سوچ کا عمل بھی فقط اتنا نہیں جو فہم عام کا عمل ہے۔ فہم عام کا عمل میکانکی یا منطقی عمل ہے اور تخلیقی عمل میکانکی عمل نہیں۔ سامنے کی زبان میکانکی طور پر سوچتی اور دیکھتی ہے اور فقط عام قاری کے لیے قابل قبول ہوسکتی ہے۔ لیکن پُرتموج متخیلہ یا داخلی واردات یا تجربہ و احساس کی وہ پرتیں جو اندھیرے یا تجرید یا غیاب میں ہیں، زبان کے روایتی منطقی اظہار اور رواج عام سے باہر ہیں۔ چنانچہ جب تک فہم عام کی پامال راہ سے انحراف نہ کیا جائے گا یا روایتی منطقی زبان کے بندھے ٹکے طور طریقوں کو پاش پاش نہ کیا جائے گا، جدتِ ادا یا طرفگیِ خیال کا حق ادا نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا ایک طریقہ سامنے کے معنی، روایتی متن یا معمولہ معنی کو پلٹنا تھا۔ یہ اس وقت تک ممکن نہیں تھا جب تک زبان کے رسمی ڈھانچے کو توڑا نہ جائے اور عرف عام کی روایتی منطق کو رد نہ کیا جائے۔ جہانِ معنی بطور دریا کے ہے جس کا پاٹ بے حد و حساب ہے۔ ہم ایک کنارے پر ہیں جہاں سے دوسرا کنارا دکھائی نہیں دیتا۔ دکھائی نہ دینا اس کا ثبوت نہیں کہ دریا کا دوسرا کنارا نہیں ہے۔ دریا کا صرف ایک کنارا ہو یہ بھی ممکن نہیں۔ وہ کنارا جس پر ہم ہیں رسمی زبان کا کنارا ہے اور وہ کنارا جو غیاب میں ہے اس تک رسائی کے لیے رسمی زبان کے قید و بند سے رہائی پانا ضروری ہے۔ رہائی پانے کا عمل زبان کی افتراقیت کی تہہ میں اترنے کا عمل ہے۔ مگر زبان کا جبر بھی اپنی جگہ ہے۔ فکر وخیال پر بھی اسی کا پہرہ ہے اور اظہار پر بھی اسی کا پہرہ ہے۔ اس کے جبر کو توڑنا یا اس کے خول سے باہر نکلنا آسان بھی نہیں۔ اس سے یکسر باہر نکلنے سے عرصۂ اہمال میں داخل ہونے کا خطرہ بھی ہے جو غالب بار بار مول لیتے ہیں۔ شعر کتنا بھی یا زبان کتنی بھی خودمرتکز ہو اس کو قاری سے کچھ تو کہنا ہے۔ یعنی اسلوب و اظہار اَن دیکھے معنی کی تشکیل بھی کرے یا ندرت و طرفگی کا حق بھی ادا کرے اور قاری سے یکسر بے نیاز بھی نہ ہو، اس کے لیے راستہ فقط ایک ہی تھا کہ زبان کی رسمی زمین پر ہی اسے غیر رسمی بنانے کی سعی کی جائے۔

تخلیق کی راہ میں سب سے بھاری پتھر زبان ہی ہے۔ جو کچھ کہنا ہے اسی کے ذریعہ

کہنا ہے۔ پہلے سے کہے کو کہنے پر یہ قادر ہے لیکن اگر اَن سنا، اَن کہا یا نادر و نایاب کہنا ہے تو اس کے لیے بھی اسی کی حدود کے اندر گنجائش نکالنا پڑتی ہے۔ غالب کا تخلیقی تموج چونکہ اَن دیکھے، اَن کہے، اَن سنے کو گرفت میں لانے کا جویا تھا، غالب کے یہاں زبان کا بخیہ اکثر اُدھڑنے لگتا ہے۔ اکثر وہ رسمی زبان کی اُن سرحدوں پر ملتے ہیں جہاں زبان اور بے زبانی یا رسمی معنی اور طرفہ معنی یک گونہ آنکھ مچولی کھیلتے ہیں۔ یہ کشمکش نسخۂ بھوپال بخطِ غالب سے نسخۂ حمیدیہ کے متن اور حواشی کے اشعار تک کئی جگہ دکھائی دیتی ہے، ملاحظہ ہو:

343 گر خامُشی سے فائدہ اخفاے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے (ق)

---

349 نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی (ق+)

یہ مشہور رباعی بھی اسی دور کی ہے:

352 مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
سن سن کے اسے سخنورانِ کامل
آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل وگر نہ گویم مشکل (ق+)

اس میں بھی ''سخنوران کامل'' کی جگہ اصلاً دوسرا مصرع ''ہوتے ہوں ملول اس کو سن کر جاہل'' تھا (عمدۂ منتخبہ، ص 41) جسے دہلی آنے کے بعد غالب نے بدل کر ''سخنوران کامل'' کر دیا (رضا، ص 352)۔

غالب زبان کے کوہِ طور کی سیر کا عزم رکھتے ہیں تا کہ شاہد معنی کی جلوہ گری ہو سکے اگر چہ لازم نہیں کہ سب کو ملے ایک سا جواب۔ لگتا ہے غالب کے ذہن میں دقیق اور پیچ در پیچ معنی کی ایک نیم تاریک نیم روشن دنیا آباد تھی۔ رسمی زبان کو چیلنج کرنے کا ایک طریقہ اس میں 'لا' ڈالنے یعنی جدلیاتِ نفی سے رائج رسومیات کو پلٹنے، اس پر سوال قائم کرنے، روایتی معنی کو رد کرنے، لفظوں کے معمولہ خول کو شق کرنے اور اَن دیکھنے طرفہ شاہد معنی کو سامنے

لانے کا تھا۔ یہ عمل خاصا دقت طلب اور صبر آزما تھا۔ اپنے عصر سے متصادم ہونے اور صدمہ پہنچانے والا خود کس درد و کرب سے نہیں گزرتا اس کا اندازہ آسان نہیں۔ معنی کے ابداع اور طرفگی سے بے معنویت، خاموشی یا سناٹا صرف ایک قدم ہے۔ عرف عام کی آگہی کے لیے تو اس کا مدعا عنقا ہی ہے۔ وہ تمام بڑے اذہان جو حقیقت کے اَن دیکھے جزیروں کی سیاحت کا جوکھم لیتے ہیں، مدعا کے عنقا ہونے یا خاموشی (मौन) کو اصل مدعا یا معنی کی کُنہ قرار دینے سے احتراز نہیں کرتے۔ ممکن ہے کہ معمولہ کے ہر پہلو کو رد کرنے یا گنجینۂ معنی کے طلسم بلاخیز کو سامنے لانے کی باطنی تڑپ ہی وہ بے اختیارانہ تخلیقی تموج ہو جس کے اضطراب سے حرکیاتِ نفی کا تفاعل غالب کے ذہن و مزاج کا حصہ بنتا چلا گیا حتیٰ کہ ان کی تخلیقی افتاد میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہوگیا۔ ہم دیکھیں گے کہ ان کا ذہن وشعور جدلیاتی تفاعل میں اس حد تک رچا بسا ہوا ہے کہ ان کی بدیع گوئی وطرفگیِ خیال فطری طور پر اگر کسی لباس میں ظاہر ہوتی ہے تو اسی لباس میں ظاہر ہوتی ہے۔ یوں تو یہ پوری غزل ہی ایک نہایت طباع اور غیر معمولی شاعر کے طلوع کا پتہ دیتی ہے، تاہم زیرِ نظر شعر جو آگہی کے دام شنیدن بچھانے اور مدعا کے عنقا ہونے کی جدلیاتی کشاکش کو مرکز نگاہ بناتا ہے، غالب کے تخلیقی ابداع کا دستخط تو ہے ہی، تہ در تہ امکانات سے بھرپور ایک نئی معنیات کی آمد آمد کا اعلان نامہ بھی ہے۔

135 ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ
ہے ہے خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں (ق+)
طرز آفرینِ نکتہ سرائیِ طبع ہے
آئینۂ خیال کو طوطی نما کہوں (نخ)
میں اور صد ہزار نوائے جگر خراش
تو اور ایک وہ نشنیدن کہ کیا کہوں (ق+)

یہ پندرہ برس کی عمر کی غزل ہے جس میں پہلا اور تیسرا شعر نسخۂ بھوپال (حمیدیہ) کے حاشیے (ق) پر بڑھایا گیا، جبکہ دوسرا شعر اصل غزل کے ساتھ نسخۂ بھوپال بخطِ غالب

(نخ) میں ملتا ہے۔ گماں بطور سوئے ظن آیا ہے۔ دونوں مصرعوں میں حرکیاتِ نفی ہے۔ شعر میں دو مقدمات ہیں یعنی میرا گمان تو تجھے بے وفا کہتا ہے اور میں نہیں چاہتا کہ تجھے بے وفا کہوں۔ دونوں مقدمات ایک دوسرے کا رد ہیں اور دونوں میں کشاکش ہے۔ ہے ہے خدا نہ کردہ بمعنی خدا نہ کرے کہ تو میرے ساتھ ایسا برتاؤ کرے کہ میں تجھے بے وفا کہنے پر مجبور ہو جاؤں اور مجھے اپنے گمان سے منفعل ہونا پڑے۔ گمان میں بھی نفیِ مضمر ہے یعنی بدگمانی۔ شعر کی طرفگی دوہری نفی کی حرکیات سے ہے۔ ((ق) ہی میں ملاحظہ ہو: ہے ہے خدانخواستہ وہ اور دشمنی؛ اے شوقِ منفعل یہ تجھے کیا خیال ہے)

شاعر کی نسبت طوطی سے اور طوطی کی نسبت آئینہ سے لازمۂ روایت ہے، غالب کہتے ہیں کہ میرا آئینۂ خیال بطور طوطی کے ہے جو میری نکتہ سرائی طبع کے لیے طرز آفریں ہے۔ یہاں مضمر نکتہ یہ ہے کہ 'طوطی نما' بطور طوطی کے تجرید در تجرید ہے۔ اول تو آئینۂ خیال یعنی خیال کا آئینہ ہی ذہنی پیکر ہے، پھر طوطی دوہرا ذہنی پیکر ہے۔ یعنی یہ ذہنی استعارہ در استعارہ ہے۔ مزید یہ کہ طوطی کا آئینہ کو دیکھ دیکھ کر بولنا بھی مبنی بر غیاب یعنی مبنی بر نفی ہے کیونکہ جب تربیت کرتے ہیں تو پیچھے سے کوئی دوسرا بولتا ہے اور طوطی اپنا عکس دیکھ کر سمجھتی ہے کہ طوطیِ آئینہ بول رہی ہے۔ یوں جو اصل نہیں ہے اس کی مدد سے طوطی کو بولنا سکھاتے ہیں۔ شاعر بربنائے کمالِ سخن 'طوطیِ شیریں مقال' کہلاتا ہے، اسی طرح طوطیِ شیراز، طوطیِ ہند کے لقب عام ہیں۔ غرض وہی چیز جو مبنی برعکس (نفی) ہے (یعنی غیاب) وہی طرز آفرینِ نکتہ سرائیِ طبع ہے۔ طوطی و آئینہ کا مضمون دیوان میں بار بار آیا ہے، ملاحظہ ہو:

162 ہرچند میں ہوں طوطیِ شیریں سخن ولے؛ آئینہ آہ میرے مقابل نہیں رہا (نخ)

223 از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئنہ؛ طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ (نخ)

نوائے جگر خراش اور نشنیدن صاف صاف ایک دوسرے کا رد ہیں۔ گویا ایسی صورتِ حال جو ایک دوسرے کے معنیاتی پیکر کی تکذیب کرتی ہے اور مبنی بر کشاکش نفی ہے جو resolve نہیں ہوتی، یعنی ایک طرف تو میری نوائے جگر خراش ہے اور دوسری طرف معشوق کا بالکل نہ سننا کہ گویا کچھ کہا ہی نہیں گیا۔ دونوں صورتوں کے بیچ جو لاینحل بے بسی ہے اس الجھن

(aporia) کو 'کہ کیا کہوں' کہہ کر ظاہر کیا ہے۔ فقط 'نوا' نہیں صد ہزار نوائے جگر خراش کہا ہے یعنی ہزاروں جگر خراش آوازیں اور دوسری طرف ایک 'نشنیدن' یعنی خاموشی، سناٹا، انکار۔ شعر کی طرفگی اس تناؤ میں ہے کہ قوتِ گویائی خاموشی پر حاوی ہونا چاہتی ہے اور خاموشی قوت گویائی پر۔ حرکیات نفی کے تخلیقی تفاعل سے طرفیں کھل گئی ہیں اور لطفِ معنی بڑھ گیا ہے۔

141 بہ فیضِ بیدلی نومیدیِ جاوید آساں ہے
کشایش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا (نخ+)

یہ 19 برس کی عمر سے پہلے کی وہی بدنام زمانہ غزل ہے (تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا) جس کے صرف تین شعر غالب نے متداول دیوان میں رہنے دیے اور باقی تمام کو القط کر دیا، اس لیے کہ پوری غزل بیدلانہ تھی جس میں ذیل کا بیش بہا مقطع بھی تھا:

141 اسد ہر جا سخن نے طرحِ باغِ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگِ بہار ایجادیِ بیدل پسند آیا

شعر زیر بحث (بہ فیضِ بیدلی نومیدیِ جاوید) کے دونوں مصرعوں میں معنی آفرینی مبنی بر حرکیات نفی ہے۔ لیکن یہ نفی نفیِ مضمر ہے۔ نومیدیِ جاوید مشکل منزل ہے، یعنی ہم نے خواہشوں سے ہاتھ اٹھا لیا ہے اور اپنی بیدلی و بے نیازی کے فیض سے یہ ہمارے لیے آسان ہے۔ (مصرع اول کی 'بیدلی' میں بیدل بہرحال موجود ہیں) جو رشتۂ نفی آسان اور مشکل میں ہے، وہی رشتۂ نفی کشایش اور عقدہ میں بھی ہے۔ عقدۂ مشکل استعارہ ہے دلِ افسردہ سے۔ کشایش سے توقع کی جاتی ہے عقدہ کو کھولنے کی، یعنی کشودکار کی یا امید کی تکمیل کی۔ لیکن دنیا پر چونکہ رغبت ہے ہی نہیں، یعنی خوشی ہو تو کیا اور رنج ہو تو کیا۔ ہم نے دونوں کے روایتی معنی سے ہاتھ اٹھا لیا ہے۔ پس ہمارے دلِ افسردہ (عقدۂ مشکل) کا یہ انوکھاپن کشایش کو پسند آ گیا ہے۔ یعنی کشایش جو عبارت ہے حل کرنے سے اس کو بھی ہمارے عقدۂ مشکل کا ناقابلِ حل ہونا یعنی عقدہ بنا رہنا پسند ہے۔ تشکیل معنی کے دوران عقدۂ مشکل اور کشایش دونوں کے خیالی پیکروں کی تقلیب ہوگئی ہے اور شعر جدت ادا اور

مضمون آفرینی کا نادر نمونہ بن گیا ہے۔

145 جوہرِ فکر پرافشانیِ نیرنگِ خیال
حسن آئینہ و آئینہ چمن مشرب تھا (نخ)
عشق میں ہم نے ہی ابرام سے پرہیز کیا
ورنہ جو چاہیے اسبابِ تمنا سب تھا (ق+)

شعر کی ایک قرأت وہ ہوسکتی ہے جسے گیان چند جین نے پیش کیا ہے یعنی نیرنگیٔ خیال کا شیوہ ترک کرکے جوہرِ فکر پر توجہ کی جائے تو آئینۂ حسن دکھائی دے گا جو چمن کی طرح رنگین ہوگا۔ یعنی موجودات کی رنگینیوں سے رہائی حاصل کرلو تو حسن کا صاف اور رنگین جلوہ دکھائی دے سکتا ہے لیکن یہ قرأت روایتی ہوگی۔ متن کچھ اور بھی کہتا ہے۔ جوہر اور آئینہ میں جو نسبت ہے وہ معلوم ہے لیکن آئینہ فقط حسن کا عکسِ مجرد نہیں، آئینہ چمن مشرب بھی ہے اور چمن بوقلموں اور رنگارنگ ہے۔ دوسرے لفظوں میں نیرنگیٔ خیال کی پرافشانی سے ہٹ کر دیکھیں تو جوہرِ فکر سے جو آئینۂ حسن حاصل ہوتا ہے وہ بھی نیرنگ نظر ہے۔ یعنی کائنات جلوہ گاہِ صفات ہے جو رنگارنگ ہیں اور صفات جوہرِ ذات سے الگ نہیں۔ غالب اکثر و بیشتر روایتی تصورات کو بیدخل (subvert) کرتے ہیں۔ یہاں نیرنگِ خیال کا روایتی مفہوم گردش میں آگیا ہے۔

دوسرا شعر ہرچند کہ صاف ہے لیکن غالب یہاں بھی توقع کو پلٹ دیتے ہیں۔ یعنی جب اسبابِ تمنا سب تھا تو عرفِ عام تو یہی چاہے گا کہ آرزو پوری ہو۔ غالب اس روایتی توقع کی نفی کرتے ہیں کہ عشق میں ہم نے ہی ابرام سے پرہیز کیا، ابرام بمعنی کبیدگی یا ضد۔ گویا عشق میں فقط اسبابِ تمنا ہی سب کچھ نہیں کچھ عوامل اور بھی ہوسکتے ہیں جو خیال خاطر کا درجہ رکھتے ہوں۔ شعر میں لطف کی بنا اسبابِ تمنا کی معنیاتی توقع کو پلٹ دینے پر ہے۔

147 بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا (نخ)

سو بار بندِ عشق سے آزاد ہم ہوئے
پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا (ق+)

بلبل اور گل کا عشق مثالی ہے۔ غالب اس کی تقلیب کرتے ہیں اور انوکھی دلیل لاتے ہیں۔ دوسرا مصرع اگر بطور قولِ محال لیا جائے تو پہلا مصرع اس کی دلیل ہے کہ پھول بلبل کی حرکتوں کی ہنسی اڑاتے ہیں۔ پھول کا ہنسنا ہی اس کا کھلنا ہے۔ یعنی عشق کی دیوانگی کا یہ کرشمہ ہے کہ بلبل غنچہ کے پھول بننے پر فدا ہے اور یہی پھول کا کھلنا گویا مضحکہ اڑانا ہے۔ بلبل، گل اور عشق تینوں کے روایتی معنی کو غالب نے پلٹ کے ایک انوکھی تعبیر قائم کردی اور وہ بھی اس شعری روایت میں جہاں عشق قدراول ہے اور ہر شئے پر مقدم ہے۔

پہلا مصرع آزادگی پر منتج ہے۔ لیکن دوسرا آزادگی یا فراغت کی نفی پر۔ لطفِ معنی آزادگی اور عدم فراغت یعنی گرفتاری کی کشاکش میں ہے جس سے دونوں تصورات سادہ نہیں رہے کہ کئی بار خود انسان اپنی فطرت کو سمجھ نہیں پاتا۔ شعر میں لطف معنی کا جدلیات نفی کی کشاکش سے پیدا ہونا ظاہر ہے۔

151 سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا (نخ)

یہ شعر بھی 19 برس سے پہلے کے اس زمانے کا ہے جب صحرائے سخن میں خامۂ بیدل علی الاعلان عصائے خضر کا حکم رکھتا تھا۔ ایسے اشعار کی تشکیل اکثر و بیشتر بطور enigma معمہ کے ہوتی ہے جہاں جدلیات نفی کے تفاعل تام سے ایک معنی کے دوسرے معنی کو رد کرنے سے ایسا جدلیاتی عرصہ حاصل ہوتا ہے جو لاینحل رہتا ہے اور چونکہ لاینحل رہتا ہے، ایسی طرفگی کا باب وا کرتا ہے جس کی کوئی تعبیر پوری تعبیر نہیں ہوسکتی۔ تعبیریں جتنی کی جاتی ہیں لامحالہ موضوعی ہیں، شارحین کی اپنی اپنی ہیں اور متن کی جدلیاتی قوت کو ختم (exhaust) نہیں کرسکتیں۔ غالب کا متن کھلا ہوا ہے اور اس کا حسن طرفوں کے کھلے رہنے کی جدلیات میں پوشیدہ ہے کہ میں سراپا رہنِ عشق ہوں (جو الفتِ ہستی کی نفی ہے)

اور مجھے الفتِ ہستی بھی ہے یعنی اپنی جان بھی پیاری ہے۔ یہ دونوں چیزیں بیک وقت تو ہو نہیں سکتیں، لیکن کیا کیا جائے کہ ہیں۔ بالکل ایسے کہ کوئی برق کی پرستش بھی کرے اور خرمن (حاصل) کے جل جانے کا افسوس بھی کرے۔ غالب اکثر اس aporia پر رائے زنی کرتے ہیں کہ انسان جانتا ہے کہ عصیاں کیا ہے پھر بھی عصیاں کرتا ہے۔ انسان کو معلوم ہے کہ یہ راہ تباہی کو جاتی ہے لیکن انسان اسی راہ پر چلتا ہے۔ جس چیز سے منع کیا جاتا ہے، انسان اس کی طرف کھنچتا ہے (پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا) زندگی میں ہر شئے منطقی نہیں۔ بہت سی چیزوں کی کوئی سہل توجیہہ نہیں۔ حقیقت متناقضہ ہے۔ رشتوں کے بندھن پیچ در پیچ ہیں اور اکثر ایک دوسرے کی تکذیب کرتے ہیں۔ اس نوع کے اشعار کی کوئی قطعی تعبیر ممکن نہیں۔ بات فقط کشاکش معنی ہی کی نہیں بلکہ مقدمات کے رد در رد سے جو جمالیاتی مقناطیسی عرصہ پیدا ہوتا ہے وہ شعر کو بطور کُل برقیا دیتا ہے اور میکانکی زبان اس کی تحلیل کی تاب نہیں لاسکتی۔

153 لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا (نخ)

اس شعر کا شمار بھی غالب کے شاہکار اشعار میں ہوتا ہے۔ اس میں بھی انھوں نے دو مقدمات کے رد در رد سے مضمون آفرینی و طرفگی کا سامان پیدا کیا ہے۔ لطافت اور کثافت دونوں سادہ نہیں، کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بطور قول محال ہے اور دلیل دوسرے مصرع میں ہے کہ دیکھ لو بادِ بہاری مثل آئینہ کے ہے اور جہاں آئینہ ہے وہاں زنگار (کثافت) لازم ہے، سو چمن بادِ بہاری کے آئینے کے زنگار کا زنگار ہے۔ دوسرے لفظوں میں روحانیتِ محض یا ذاتِ محض بے معنی ہے، روحانیت کا بغیر مادّیت کے یا ذات کا بغیر صفات کے آئینۂ ادراک میں آنا محال ہے۔ غالب کا شعر لطافت، کثافت، آئینہ، زنگار کسی تصور کو جامد نہیں رہنے دیتا بلکہ نفی پیہم کی جدلیاتی گردش سے تمام خیالی پیکروں کی معمولہ معنویت کو کلیتًا بدل دیتا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب جو کہہ رہے ہیں وہ بودھی فلسفۂ لسان Apoha کے عین مماثل ہے یا یوں کہیے کہ سوسیئر سے پہلے وہ سوسیئر کے

اس راز سے آگاہ تھے:

IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES
WITHOUT POSITIVE TERMS

دوسرے لفظوں میں غالب کے شعر نے اس فلسفہ کو کہ معنی کی کارگزاری میں حرکیات نفی کا جوہر جاگزیں ہے دو مصرعوں میں ایسے سمیٹ دیا ہے کہ شعر معنی کی حسن کاری کا کرشمہ بن گیا ہے۔

162 بررُوے شش جہت درِآئینہ باز ہے
یاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا (نخ)
وا کردیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حُسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا (ق+)

آئینہ استعارہ ہے عالم حیرت سے، غالب کہتے ہیں کہ فیضانِ غیب کا پرتو بررُوے شش جہت یعنی سارے عالم پر کھلا ہے، لیکن عام و خاص، ناقص و کامل سب حیرت میں ڈوبے ہوئے ہیں اور حقیقت ناشناسی میں سب ایک جیسے ہیں۔ یعنی پرتوِ حقیقت کی نوعیت کچھ ایسی ہے کہ زبان گنگ اور عقل و دانش بے بس ہے، چنانچہ عارف و جاہل کا امتیاز جو ویسے برحق ہے حقیقت کی بے خبری کے اعتبار سے بے معنی محض ہے۔

شوق کا کمال یہ ہے کہ وہ ہمہ تن دید ہوجائے، یعنی خود نظر ہوجائے۔ عالمِ شوق نے نقابِ حسن کے بند کھول دیے ہیں اور حسن ہی حسن کا وفور ہے۔ لیکن غالب کی باریک بیں نظر نے جدلیات نفی کے ذرا سے مس سے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ حسنِ بے حجاب کا 'جلوہ' تو 'نگاہ' ہی سے ہوگا۔ لیکن غالب کہتے ہیں کہ حسن بے حجاب تو ہے لیکن غیراز نگاہ کوئی حائل نہیں۔ یہ دوہری نفی ہے (یعنی 'غیر' اور 'نہیں') شعر عجیب وغریب لطافت اور نکتہ آفرینی کا حامل ہے۔ اول تو یہ کہ غیراز نگاہ کوئی حائل نہیں یا اب صرف نگاہ حائل ہے، دونوں پیرایۂ بیان ایک نہیں یا سو فیصد ہم معنی نہیں، ہو ہی نہیں سکتے۔ پہلے کلمہ میں تفاعلِ نفی نے معنی میں جو اٹکاو (resistance) اور نتیجتاً جو شدت پیدا کردی ہے، دوسرے کلمہ یعنی مثبت پیرایہ میں وہ بات نہیں۔ دوسرے یہ کہ نگاہ جو غیرمرئی ہے غالب کے پیرایۂ بیان اور

حرکیات نفی نے اُسے غیر مرئی نہیں رہنے دیا، گویا وہ کوئی 'غیر' شئے (intruder) ہے جسے بندِ نقابِ حسن کے وا ہونے کے بعد وہاں نہیں ہونا چاہیے تھا۔ نفی کی معمولی سی گردش سے نگاہ کو جو بجائے خود شوقِ مجسم ہے، شوق اور جلوۂ حسن کے درمیان 'غیر' بنا دینا نکتہ آفرینی اور خیال بندی کا اعجاز نہیں تو کیا ہے۔

163 به ہوس دردِ سرِ اہلِ سلامت تا چند
مشکلِ عشق ہوں مطلب نہیں آساں میرا (نخ)

تعجب ہے کہ یہ بے مثل شعر متداول دیوان کے انتخاب میں نہیں آیا۔ نسخۂ اول میں پہلے مصرع میں چار اضافتیں تھیں، ہوسِ دردِ سرِ اہلِ سلامت تا چند۔ غالب نے جب ڈکشن سے فارسیت زدگی کے غلو کو دور کیا تو پہلی اضافت کو بدل کر 'به ہوس' کر دیا اور مصرع رواں ہو گیا۔ توالیِ اضافت عیب ہے لیکن غالب کا کمال ہے کہ تین تین اضافتیں پانی کی طرح رواں ہو جاتی ہیں اور احساس تک نہیں ہوتا۔

پہلے مصرع میں بے حد ایجاز ہے، لطفِ معنی کی تشکیل اس تناظر میں دوسرے مصرع سے ہوتی ہے جہاں مشکلِ عشق کے معنی کو 'مطلب نہیں آساں میرا' کہہ کر نفیِ ظاہر سے subvert کر دیا ہے۔ میں اہلِ سلامت یعنی اعتدال پسند لوگوں کے لیے دردِ سر ہوں، وہ مجھے ہوس پیشہ سمجھتے ہیں، جبکہ میری عشق پیشگی جو خود میرے لیے معمہ ہے، میانہ طبع لوگوں کی سمجھ میں کیسے آسکتی ہے۔ عشق و ہوس میں کشاکشِ معنی ہے جس سے غالب یہاں یکسر نئے معنی پیدا کرتے ہیں۔ نیز اہلِ سلامت، سلیم الطبع یا میانہ رو لوگ وہی ہیں جو روشِ عام، روایتی زبان، یا عامۃ الورود طور طریقوں کے مارے ہوئے ہیں۔ ان کی توقعات اور ان کی رسومیات غالب کے لیے قابلِ قبول نہیں۔ عام لوگوں کے عمومی تصورات سے نفور ہونا اور پیش پا افتادہ توقعات کو رد تشکیل کرنا غالب کی جدلیاتی افتاد اور ذہن و مزاج کا خاص تقاضا بھی ہے۔

170 ہے بہاراں میں خزاں حاصل خیالِ عندلیب
رنگِ گل آتش کدہ ہے زیرِ بالِ عندلیب (نخ)

حقیقت ہرگز وہ نہیں جو نظر آتی ہے اور معانی بھی ہرگز اتنے نہیں جتنے نگاہ کے سامنے ہیں۔ خزاں کا تصور بہار کے بغیر اور بہار کا تصور خزاں کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتا۔ غالب کا ذہن اکثر و بیشتر جدلیات نفی کے تخلیقی جزر و مد سے معنی کے متعینہ و معمولہ تصور سے آگے دیکھتا ہے جس میں خزاں و بہار دونوں کے رنگ گھلے ملے ہیں اور بہار خزاں کے اور خزاں بہار کے تعاقب میں ہے۔ عندلیب ردیف ہے۔ خیالِ عندلیب کو استعارہ کیا ہے ذہن رسا کا کہ بلبل بہار میں بھی خزاں کی سی کیفیت رکھتی ہے، یعنی بلبل پھولوں پر بیٹھی تو ہے مگر اس کے پروں کے نیچے پھولوں کا رنگ گویا دہکتی آگ کا آتش کدہ ہے جو بہار کو پھونک دے گا۔ رنگِ گل کی آتش سے مناسبت غزل کی شعریات کا حصہ ہے۔ لیکن رنگِ گل میں آگ دیکھنا ایک بات ہے، اور رنگِ گل کی بہار میں خزاں کی آمد کو دیکھ لینا یکسر الگ مضمون ہے کہ خزاں و بہار دونوں کے روایتی معنی کی تقلیب ہوگئی ہے۔ ظاہر ہے کہ غالب کی تخلیقیت اور تشکیلِ شعر کا عمل جدلیاتِ نفی میں کچھ اس طرح گتھا ہوا ہے کہ اکثر ان کی قوت متخیلہ جب حقیقت کو انگیز کرتی ہے تو جدلیاتی پیرایے کے ساتھ ہی انگیز کرتی ہے۔

181 سمجھا ہوا ہوں عشق میں نقصاں کو فائدہ

جتنا کہ ناامید تر امیدوار تر (ق+)

تعجب ہے کہ یہ لاجواب شعر بھی متداول انتخاب میں نہیں آیا ہے۔ دونوں مصرعوں میں نفی کا تفاعل ظاہر ہے۔ لفظوں کے روایتی معنی کو پلٹنا اور پلٹے ہوئے معنی کو دلیل شعری سے پیش منظر میں لے آنا اور یکسر نئے معنی قائم کردینا غالب کا خاص شیوہ ہے۔ عشق میں ذلت و رسوائی سرمایۂ سعادت ہے یعنی عشق میں نقصان ایک طرح کا فائدہ ہے۔ یہاں تک تو روایتی معنیات کا حصہ ہے، اب غالب کی خلاقی دیکھیے کہتے ہیں جتنا کہ ناامید زیادہ ہوتا ہوں، اتنا زیادہ خود کو امیدوار سمجھتا ہوں، یعنی عشق میں جتنی ناکامی ہوتی ہے دراصل وہ کامیابی و کامرانی ہے۔ شعر کا مزہ ناکامی کو کامیابی میں بدلنے اور ناامید تر اور امیدوار تر کی کشاکش نفی میں ہے۔

191 زبانِ اہلِ زباں میں ہے مرگ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانیِ شمع (نخ)

زبان، اہلِ زبان، زبانی، بات، خاموشی، بزم، شمع، روشن، مرگ ہر ہر پیکر خیالی میں نسبت باہمدگر ہے اور شعر مناسبتوں میں گندھا ہوا ہے۔ زبان اور خاموشی جس طرح ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں مرگ اور روشنی بھی ایک دوسرے کے معنی کی تکمیل کرتے ہیں۔ یہ سب خیالی پیکر ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔ شمع کی لَو شمع کی زبان ہے۔ روشن ہونا شمع کے لحاظ سے ہے کہ شمع بزم میں روشنی پھیلاتی ہے۔ یہاں روشن ہوئی بہ مفہوم معلوم ہونا ہے یعنی یہ باتِ شمع کی زبانی معلوم ہوئی کہ شمع کی زبان یا اس کی لَو کا خاموش ہو جانا اس کی موت ہے۔ حرکیات نفی کی دبازت اس میں ہے کہ آثارِ موت کہانی کا اختتام نہیں کیونکہ بجھ جانے کے باوجود خاموشی وہ سب کچھ کہہ رہی ہے جو شمع اپنی زبان سے کہہ رہی تھی جس کا اس شعر میں مذکور ہے۔

194 گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ
یعنی بغیرِ یک دلِ بے مدعا نہ مانگ (نخ)
میں دور گردِ عرضِ رسومِ نیاز ہوں
دشمن سمجھ ولے نگہِ آشنا نہ مانگ (نخ)
آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ (نخ)

اجابت بمعنی دعا کی قبولیت۔ بتانے کی ضرورت نہیں کہ اجابت اور دعا نہ مانگ میں رشتۂ نفی ہے۔ اسی طرح دلِ بے مدعا بھی نفی اساس ہے اور ردیف 'نہ مانگ' میں تو نفی ظاہر ہے ہی۔ اب کشاکش معنی دیکھیے کہ اگر تجھ کو یقین ہے کہ تیری دعا قبول ہوگی تو پھر بھی بہتر یہی ہے کہ کوئی دعا نہ مانگی جائے اور صرف دلِ بے مدعا کی دعا کی جائے، یعنی اے خدا ایسا دل دے کہ کوئی خواہش نہ ہو۔ شعر کی طرفگی حرکیاتِ نفی کے اس بدیعی پیچ میں ہے کہ دلِ بے مدعا مانگنا بھی تو دعا مانگنا ہے جبکہ کہا یہ گیا تھا کہ یقینِ اجابت ہے تو کوئی دعا نہ

مانگی جائے یعنی دلِ بے مدعا کی دعا نہ مانگنے کی دعا بھی۔ حرکیاتِ نفی کی پیچ در پیچ گردش پر مبنی اس نوع کی تشکیلِ شعر غالب کے ابداع کا خاص حصہ ہے۔

انسان جب بے نیاز ہے تو دوری اختیار کرتا ہے۔ یہ روشِ عام ہے۔ غالب کی تو افتادِ ذہنی ہی روش عام سے ہٹ کر سوچنے کی ہے۔ کہتے ہیں اصل یہ ہے کہ میں بے نیازی کے سبب نہیں بلکہ رسمِ نیاز ہی کی وجہ سے تجھ سے دور رہتا ہوں۔ بھلے تُو مجھے اپنا دشمن سمجھ لے لیکن مجھ سے یہ توقع نہ رکھ کہ میں نگۂ آشنا ڈالوں گا اور یوں اپنے عشق کو رسوا و بدنام کروں گا۔ ملاحظہ فرمایئے کہ فرطِ نیازمندی اس درجہ ہے کہ دشمن سمجھے جانے میں بھی عار نہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس تناظر میں دشمنی اور آشنائی دونوں کے روایتی معنی شکست ہو کر ایک نئے اور انوکھے تصور کی تشکیل کرتے ہیں۔

تیسرا شعر زباں زدِ خاص و عام ہے۔ داغ آرزوئیں پوری نہ ہونے سے استعارہ ہے۔ غالب نے اکثر اس کا ذکر کیا ہے کہ اے خدا مجھ سے میرے اُن گناہوں کا حساب نہ مانگ جو میں نے کیے ہیں، اس سے مجھے اُن گناہوں کی حسرتوں کا شمار یاد آتا ہے جو میں نہیں کرسکا، کیونکہ گناہ نہ کر سکنے کی حسرت داغ بن گئی ہے، اور ان داغوں کے شمار سے تیرے عفو و کرم پر حرف آتا ہے۔ حساب اور شمار ایک ہی چیز ہے، جدلیاتی کشاکش کردہ گناہوں اور ناکردہ گناہوں کی حسرت میں ہے۔ غالب نے ذرا سی مضمر نفی ڈال کر نہ صرف ایک نادر مضمون پیدا کردیا بلکہ تخلیقی طرفگی سے لطفِ معنی کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ ذیل کے ضرب المثل شعر میں (جو بعد کا ہے) تو کردہ اور ناکردہ گناہوں کی binary صاف ظاہر ہے جس سے غالب نے کردہ گناہوں کے تصور کی ردتشکیل کر کے اس میں سے گناہ کا ڈنک یکسر نکال دیا ہے:

269 ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر اِن کردہ گناہوں کی سزا ہے

---

202 لوں وام بختِ خفتہ سے یک خوابِ خوش ولے
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں (نخ)

اس غزل کا صرف مقطع ہی انتخاب میں آسکا، حالانکہ یہ اس زمانے کا شعر ہے جب غالب اسد تخلص کرتے تھے، یعنی انیس برس سے پہلے کا۔ غالب تخلص بعداز ترمیم ڈالا گیا۔ بختِ خفتہ (سوئی ہوئی قسمت) اور خواب میں جو رشتہ ہے وہ ظاہر ہے۔ لیکن خواب سے تصور خوابِ خوش کا ہے۔ بخت خفتہ جہاں سیاہ ہے، خوابِ خوش، رنگین وطربناک ہے۔ مزید پیچ یہ ہے کہ بختِ خفتہ جو خود سویا ہوا ہے یعنی بدنصیبی جو کیسہٗ خالی رکھتی ہے اس سے اُدھار مانگی جارہی ہے جو نفی کی نفی ہے۔ یعنی اپنی سوئی ہوئی قسمت سے اور تو کچھ نہیں لے سکتا ایک خوابِ خوش تو قرض لے لوں۔ ویسے تو دکھوں کو جاگ کر کاٹنا قسمت میں لکھا ہے لیکن ڈر یہ ہے کہ اگر اُدھار مل بھی گئی تو جیسی بدنصیبیوں میں گھرا ہوا ہوں اس اُدھار کو چکاؤں گا بھی کیسے۔ خوابِ خوش غیاب میں ہے، ایسی چیز کو اُدھار بنانا جو خود غیاب میں ہے اور اس غیاب در غیاب کو بخت خفتہ سے ادھار لینا جو خود سویا ہوا ہے جدلیاتِ نفی کی گردش اساس نکتہ آفرینی اور خیال بندی کا کمال ہے۔ اس سے معنی میں جو تناؤ (resistence) پیدا ہوتا ہے وہ جمالیاتی عمل کو گہرا کرتی ہے اور لطف معنی کی مدت کو بڑھا دیتی ہے۔

203 ترے سروِ قامت سے یک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں (نخ)
تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں (نخ)

سہا مجدّدی لکھتے ہیں ''ایک قد آدم کم ہونا گویا فتنہٗ قیامت تیرے قدموں میں پڑا ہوا ہے۔ طرز بیان بہت بدیع ہے۔'' سوتو ہے لیکن یہ نہیں بتاتے کہ دستور بدیع کیا ہے یا یہ طرز بیان بنا کیسے۔ ایک اور شعر میں غالب نے قدِ جانفزا کی بالیدگی کی تعریف کرتے ہوئے نفس کو تارِنفس سے بڑھا کے دکھایا ہے (مبالغہ یا تکبیر)۔ یہاں وہ قیامت کے فتنے کو گھٹا کے دکھا رہے ہیں (تخفیف یا تصغیر)۔ مقصد متعینہ یا معمولہ معنی کو بے دخل کرنا ہے خواہ تکبیر سے ہو یا تصغیر سے۔ غالب کے یہاں طرفگیِ خیال یا بدیع گوئی کا خاص الخاص دستور کسی نہ کسی طرح کی گردشِ نفی سے پیش پا افتادہ کو بے مرکز کرنا ہے۔ اور اس بے مرکزیت

سے نئے معنی خلق کرنا یا معنی کی طرفوں کو کھول دینا ہے۔ محبوب کو بہ اعتبارِ حسن یا بہ لحاظِ قدِ دلکش قیامت یا فتنۂ قیامت کہا جاتا ہے۔ یہ عام تصور ہے۔ غالب اپنی نکتہ آفرینی سے اس عام تصور کو ردِ تشکیل کرتے ہیں کہ تیرے سروِ قامت کی یہ کیفیت ہے گویا قیامت کا فتنہ بھی اس سے ایک قدِ آدم کم ہے۔ دیکھا جائے تو محبوب کی سرو قامتی بھی قدِ آدم ہے، اور قدِ آدم قیامت ہے تو گویا ایک قدِ آدم کو قیامت سے گھٹا کر محبوب کے اندازِ قد کی افزونی و دلکشی کو ثابت کیا جارہا ہے تو دلیلِ شاعرانہ نادر و لاجواب کیونکر نہ قرار پائے گی۔ حرکیات نفی کا تفاعل مضمر ہے، بغیر اس کے بدیع گوئی کی تشکیل ممکن ہی نہیں۔

دوسرا شعر بھی اتنا ہی بے پناہ ہے۔ محبوب آئینے کے سامنے اپنے جلوے میں محو ہے۔ متن کی زیریں ساخت کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ غالب نے یہاں دوہرے آئینے کی تمثیل پیدا کی ہے، یعنی ایک جلوہ تو وہ ہے جو محبوب آئینے کے سامنے بیٹھا ہوا دیکھ رہا ہے اور دوسرا جلوہ وہ ہے جو محبوب اور آئینے کے پیچھے کوئی دوسرا مجسم تمنا بنا ہوا دیکھ رہا ہے۔ گویا آئینہ داری میں ایک محویت محبوب کی ہے اور دوسری اس میرِ افسانہ کی جو اس محویت کا نظارہ دل کی بیقراری کے ہاتھوں کررہا ہے۔ یوں شعر میں تماشا در تماشا اور آئینہ داری در آئینہ داری امیج در امیج ہے جس سے ایک معنی دوسرے کو گردش میں لاتا اور اُسے فزوں تر کرتا اور انوکھا بناتا ہے۔ غالب کا لاشعوری تخلیقی عمل ایسا ہے کہ سوچ اور خیالی پیکر حرکیات جدلیاتی میں گتھے ہوئے آتے ہیں اور گرہ در گرہ کھلتے ہوئے معنی کی طلسم زا طرفگی سے حیرت زدہ کردیتے ہیں۔

205 دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
بارے اپنی بیکسی کی ہم نے پائی داد یاں (ق+)

غالب کبھی کبھی افعال کی معمولی الٹ پھیر سے معنی کو ایسا منقلب کردیتے ہیں کہ وہ کہیں اور سنا کرے کوئی۔ اس شعر میں جہاں اپنی بیکسی کا ذکر ہے ہلکی سی شوخی اور خوشی کا اظہار بھی ہے کہ دیکھو جو ہم پر ہنستے تھے قسمت اُن سے کیا سلوک کررہی ہے۔ لفظ لگنا (لازم) میں کیفیت بے اختیاری یا جبر کی ہے۔ لگانا (متعدی) میں شائبہ اختیار کا ہے، لیکن

/ دل لگا کر/ کے بعد/ لگ گیا اُن کو بھی تنہا بیٹھنا/ میں مجبوری ہی مجبوری ہے۔ لگانا کے معنی تو منقلب ہو ہی گئے، دوسرے مصرعے میں بیکسی کی بھی تقلیب ہوگئی، گویا وہ چیز جو لائق افسوس تھی، یعنی بیکسی، اس کی داد مل گئی، اور یوں وہ جو دوسرے کی تنہائی پر خندہ زن تھے خود تنہائی اور خندہ زنی کا شکار ہوگئے۔ غور سے دیکھا جائے تو دل لگانا، بیکسی، اور تنہائی، تینوں کا روایتی معنیاتی عرصہ زیر و زبر ہوگیا، اور ان کے رد سے پیدا ہونے والے منقلب معنیاتی رشتوں سے شعر میں irony اور شوخی سے لطفِ بیان کی لہر دوڑ گئی۔ یہ 19 برس کے بعد اور 24 برس سے پہلے کی عمر کے ان اشعار میں سے ہے جو نسخۂ حمیدیہ کے حاشیہ پر بڑھائے گئے، یہ وہ زمانہ ہے جب غالب کا ڈکشن غیرضروری فارسیت کی افراط و تفریط سے پاک ہونے لگا تھا۔ اب اردو میں رس اور رچاؤ آنے لگا ہے، اشعار سادہ اور سہل معلوم ہوتے ہیں، پیرایۂ بیان بھی سادہ و صاف و رواں ہے، بظاہر دقت نظری و پیچیدگی کا شبہ بھی نہیں ہوتا، لیکن دراصل یہ پیچیدہ اور مشکل اشعار سے بھی زیادہ مشکل و پیچیدہ ہیں۔ غالب کی سادگی اکثر و بیشتر نظر کا دھوکا ہے۔

207 تنِ بہ بندِ ہوس درندادہ رکھتے ہیں
دلِ زِ کارِ جہاں اوفتادہ رکھتے ہیں (نخ)
تمیزِ زِشتی و نیکی میں لاکھ باتیں ہیں
بہ عکسِ آئنہ یک فردِ سادہ رکھتے ہیں (نخ)
بہ رنگِ سایہ ہمیں بندگی میں ہے تسلیم
کہ داغِ دل بہ جبینِ کشادہ رکھتے ہیں (نخ)
معافِ بیہُدہ گوئی ہیں ناصحانِ عزیز
دلِ بدستِ نگارے ندادہ رکھتے ہیں (نخ)
ادب نے سونپی ہمیں سرمہ سائیِ حیرت
زبانِ بستہ و چشمِ کشادہ رکھتے ہیں (نخ)

زمانہ سخت کم آزار ہے بجانِ اسد
وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں (نخ)

ابتدائی زمانے کے نسبتاً کم بالیدہ و فارسی زدہ ڈکشن کا رنگ لیے ان اشعار کو یہاں اس لیے نقل کیا گیا کہ ردیف 'رکھتے ہیں' اور اشعار کے معنی کی ہم آہنگی اور عدم آہنگ سے غالب نے جزر و مد اور تصادم کی ایک خاص کیفیت پیدا کی ہے جو کہیں نفی ظاہر اور کہیں نفی مضمر کا پہلو لیے ہوئے ہے، اور باوجود غرابت کے اپنا لطف رکھتی ہے۔ تنِ بہ بندِ ہوس .... ہمارا تن بندِ ہوس میں گرفتار نہیں، اس لیے کہ ہم دل ایسا رکھتے ہیں جو از کارِ جہاں افتادہ ہے، یعنی دنیا کے کام کاج سے گیا گزرا ہے۔

دوسرے شعر میں نیکی اور بدی کے فرق کے تناظر میں عکسِ آئینہ کے روایتی تصور کو ردِ تشکیل کیا ہے کہ بالعموم یہ سمجھا جاتا ہے کہ آئینہ اچھائی اور برائی کو پرکھنے کا مدعی ہے۔ یعنی آئینہ اچھی چیز کو اچھا اور بری چیز کو برا ظاہر کرتا ہے۔ آئینہ کے سامنے ہر انسان ایک فرد سادہ یعنی سادہ کاغذ کی طرح صاف ستھرا دکھائی دیتا ہے، جبکہ باطن کیسا ہے اس کی خبر نہیں کہ عکس آئینہ تو صرف ظاہر کو دکھاتا ہے۔ زشتی و نیکی میں ہزاروں پیچ ہیں۔ اگر متکلم کو ذہن میں رکھا جائے تو ایک پہلو یہ ہوسکتا ہے کہ نیک و بد کے نشیب و فراز سے ہمیں غرض نہیں، عکسِ آئینہ ہموار ہوتا ہے اور فرد سادہ بے عیب و بے نشان۔ بطور عکسِ آئینہ ہم نشیب و فراز سے بعید ہیں۔

'بہ رنگ سایۂ'، 'داغِ دل' اور 'جبینِ کشادہ' میں قطبیت ہے۔ سایہ برنگِ زمین ہے بصورتِ بندگی اس میں خوئے تسلیم ہے۔ اور خوئے تسلیم کا نشان بالعموم ماتھے پر نمایاں ہوتا ہے۔ غالب اس کی تکذیب کرتے ہیں کہ بندگی کا داغ دل پر ہے لیکن ہم نے اسے کشادہ جبینی کے ساتھ قبول کرلیا ہے۔

ناصحانِ عزیز بیہودہ گوئی میں معاف کردینے کے قابل ہیں کیونکہ بیچاروں کے پاس ایسا دل ہے جو دست نگارے نہ دادہ ہے، یعنی جس نے دل دستِ نگار میں دیا ہی نہیں، وہ کیا جانے کہ دل کے معاملات کیا ہوتے ہیں۔

غالب کا ذہن چونکہ خاموشی کو زبانوں کی زبان جانتا ہے اور خاموشی کے زبان کی گُنہ ہونے کے تصور پر قادر ہے، زبان کی مناسبت سے سرمہ سائی کا امیج غالب کی شعریات میں بار بار ابھرتا ہے اور زبان، ترسیل اور ادراک کے بارے میں طرح طرح کے سوالات اٹھاتا ہے۔ یہاں سرمہ سائیِ حیرت آدابِ دنیا کے باعث ہے کہ دنیائے دوں اس قابل ہے ہی نہیں کہ یہاں رازِ حقیقت بیان کیا جائے۔ زبان بستہ ہے، لیکن چشمِ کشادہ سے زبانِ بستہ کی تقلیب کر کے غالب سرمہ سائی حیرت پر ادراک کا در وا کر دیتے ہیں۔

انیس برس سے پہلے کی اس غزل میں فقط یہ مقطع کلام منسوخ کو الگ کرتے ہوئے متداول انتخاب میں بچ رہا۔ ڈکشن فارسی کے نسبتاً کم رچے بسے افعال وحروف سے یکلخت آزاد ہے اور اُسی اعتبار سے صاف و رواں بھی، اور لگتا ہی نہیں کہ حرکیاتِ نفی لفظوں کی بندش میں گھل مل گئی ہے۔ کم آزار ہی کیا کم تھا، سخت کم آزار کہہ کر نفی کو اور بھی گہرا دیا ہے۔ مصائبِ زمانہ کی شکایت کرنا عام وتیرہ ہے۔ غالب پوری ہنرمندی سے اس توقع کو پلٹ دیتے ہیں کہ ہم تو اس سے بھی زیادہ مصائب و آلام کی توقع کرتے تھے۔ زمانہ کی دنایت اور پُر آزاری سے جو توقع بندھی تھی افسوس وہ توقع پوری نہ ہوئی اور زمانہ ہماری سخت جانی کے مقابلے پر سخت کم آزار ثابت ہوا۔ جدلیاتی نفی کو بغیر حرفِ نفی کے شعر کی معنویت میں رواں دواں رکھنا اور معنی کا نیرنگ نظر قائم کرنا غالب کے معمولات میں ہے۔

210 میں چشمِ وا کشادہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنمِ خُرشید دیدہ ہوں (نخ)
پیدا نہیں ہے اصلِ تگ و تازِ جستجو
مانندِ موجِ آب زبانِ بُریدہ ہوں (نخ)

211 ہوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں (نخ)
دیتا ہوں کشتگاں کو سخن سے سرِ تپش
مضرابِ تارہائے گلوئے بُریدہ ہوں (نخ)

سابق غزل کی طرح یہ دو غزلیں بھی فارسی اسمیہ ترکیبوں کی وجہ سے خاص آہنگ رکھتی ہیں جو ہلکی سی غرابت اور قافیہ میں 'ہ' کی تکرار سے نغمۂ چنگ کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔

دونوں غزلوں میں متعدد شعر لاجواب و بے مثال ہیں، لیکن غالباً نامانوس فارسی بندشوں کے قافیہ میں آنے کی وجہ سے نظرانداز ہوگئیں اور یکے از اعلیٰ اشعار بالخصوص 'ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج' جیسا بے پناہ شعر بھی عین ایک صدی کے بعد دریافت ہوا، اور تب سے اب تک ماہرین اسے غالب کی اپنے کلام کے بارے میں پیش بینی کے بطور پیش کرتے ہیں کہ میں اپنے نشاطِ تصور کی مستی سے نغمہ سنج ہوں کیونکہ میں جس باغ کا بلبل ہوں وہ ہنوز وجود میں نہیں آیا۔ اس کی ایک تعبیر یہ بھی ہے کہ گلشن ناآفریدہ شونیہ ہے کیونکہ لاموجود ہے۔ عندلیب کا تعلق گلشن سے ہے۔ جب گلشن ہی لاموجود ہے تو عندلیب کی نغمہ سنجی کس کے لیے؟ چنانچہ اس کا اپنے نشاطِ تصور میں مگن ہونا ہی سمجھ میں آتا ہے۔ دیکھا جائے تو متن میں کوئی قرینہ ایسا نہیں کہ یہ مان لیا جائے جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ 'گلشنِ ناآفریدہ' آگے چل کر آفریدہ ہوجائے گا۔ جب زبان اپنا بدیعی اور ریطوریقائی کھیل کھیلتی ہے تو منشائے مصنف بھی قولِ فیصل کا کام نہیں دیتا اور موضوعی تعبیریں بھی جُل دے جاتی ہیں، کسی تعبیر کے لیے یہ دعویٰ برحق نہیں کہ صرف وہی تعبیر حتمی ہے۔ کیونکہ متن کی قوت اپنی موجزنی سے معنی پروری کررہی ہے اور تفاعلِ نفی سے معنیاتی عرصہ لبالب بھرا ہوا ہے۔

پہلا شعر چشم وا کشادہ ... بھی متکلم پر راجع ہے۔ اس لیے کہ ردیف میں فعل 'ہوں' نے معنی کا گلدستہ باندھ دیا ہے۔ جو لوگ ردیف کو فاضل سمجھتے ہیں اور وافر عمومی معنوں میں لیتے ہیں، وہ ملاحظہ کریں گے کہ کس طرح ردیف 'ہوں' بطور مضارع ہر ہر معنی کی چمن بندی متکلم 'میں' کے تصور ساتھ کرتی چلی جاتی ہے۔ یہ متکلم کہیں موجود ہے کہیں محذوف لیکن اس کا خیالی پیکر پوری غزل میں رواں دواں ہے۔ چشمِ وا کشادہ یعنی کھلی ہوئی آنکھ اور خُرشید دیدہ یعنی دھوپ دیکھی ہوئی شبنم میں رشتہ نظر کا ہے، اور گلشن کو نظر فریب کہا ہے۔ یعنی میرا افسانہ کھلی آنکھوں سے دیر تک لطف اندوز ہونا چاہتا ہے، مگر افسوس کہ گلشن نظر فریب ہے۔ چشمِ وا کشادہ اور گلشنِ نظر فریب میں ایک مقدمہ دوسرے کا رد ہے۔ شبنم

خُرشید دیدہ گلشن کی رعایت سے ہے۔ یعنی کیا کروں کہ گلشن کا نظارہ کرنے والی آنکھ اس شبنم کی طرح ہے جس پر دھوپ پڑ رہی ہے جو کچھ ہی دیر میں فنا ہوجائے گی۔ غالب نے ایک ہی سانس میں دنیا کی حقیقت کو حقیقت کہا اور بے حقیقت بھی۔ یعنی نہ ہستی ہے نہ عدم عدم۔ یہ دو سچائیوں کو ساتھ لے کر چلنا ہے یا دونوں انتہاؤں کے روایتی تصور کو بے دخل کرنا ہے۔

زبانِ بریدہ غالب کا خاص خیالی پیکر ہے۔ کٹی ہوئی زبان، نطق سے قاصر زبان یعنی خاموش، بالکل خاموش۔ موج کو بھی زبان کہا جاتا ہے لیکن یہاں ایسی زبان جو بریدہ یعنی گنگ ہے۔ میری تگ و تازِ زندگی کا راز کیا ہے آج تک نہیں معلوم۔ گویا میں گونگا محض ہوں کٹی ہوئی زبان کی طرح جو مانند آب اُٹھتی تو ہے لیکن نطق سے قاصر ہے۔ یہاں بھی دو سچائیاں ہیں اور ایک دوسرے سے متصادم۔ شعر کی زیریں ساخت میں حرکیات نفی جاری و ساری ہے۔

ہمارا منتخب آخری شعر پھر کٹے ہوئے گلے کے امیج پر قائم ہے یعنی گلوئے بریدہ جو زبانِ بریدہ کے خیالی پیکر سے دور نہیں۔ مقصود وہی 'لا' ہے یعنی میں سناٹے کی آواز ہوں درد میں ڈوبی ہوئی۔ وقت کے لامتناہی سیل میں زندہ و مردہ سب ایک continuum ہے۔ میں مرے ہوؤں کی خاموشی کو آواز دیتا ہوں۔ مضراب سے تاروں کو چھیڑتے ہیں تو نالہ بلند ہوتا ہے۔ لیکن میں ایسے تاروں کی مضراب ہوں جن کا گلا کٹا ہوا ہے، سو نالہ کا تصور عبث ہے۔ یہ نالہ اور عدمِ نالہ یا نغمہ و عدمِ نغمہ یا زبان و عدمِ زبان (خاموشی) کا وہ افتراقی عرصہ ہے جو غالب کے یہاں اکثر معنی آفرینی و بدیع گوئی کا باعث بنتا ہے۔

211 ہجومِ سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں (نخ)

شعر میں کلیدی لفظ خواب ہے۔ شعر میں لفظ جو کہتے ہیں شعر اس سے کہیں زیادہ کہتا ہے، شاید اسی لیے نسخۂ حمیدیہ کے بعد یہ شعر اکثر اقتباس ہوتا رہا ہے۔ بات فقط اتنی نہیں کہ لوگ خواب کی روداد سے اس کی تعبیر نہیں نکال سکتے۔ غالب کے لاشعوری جزرومد اور

تخلیقی اظہار کی دقتوں کو نظر میں رکھیں تو زبان سو فیصد اظہار پر قادر نہیں ہوسکتی اور نہ ہی معنیاتی جزر و مد کی منطقی تحلیل ممکن ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے ناموجود و موجود کا وہی پہلو کہ آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے ... لیکن روایتی آگہی کے بجائے یہاں چوٹ بطور طنز 'ہجومِ سادہ لوحی' پر کی ہے کہ سننے والوں کی سادہ لوحی ان کے کانوں میں روئی کی طرح ٹھُسی ہے، گویا بہرے ہیں۔ ورنہ خواب کی تعبیریں تو روداد میں مضمر ہیں۔ اس میں کلام نہیں کہ شعر کہنا خواب کی کہانی کہنا ہے۔ حرکیات نفی جو معنیاتی گردش اور لطف کی ضامن ہے، خواب کی تعبیروں کے موجود ہونے اور سماعت کے لاموجود ہونے یا عدم تفہیم میں ہے۔ ظاہر ہے جہاں سماعت نہیں وہاں سخن سنجی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

213 ہے طلسمِ دہر میں صد حشر پاداشِ عمل
آگہی غافل کہ ایک امروز بے فردا نہیں (نخ)

یہ تمام اشعار نوعمری کے یعنی انیس برس سے پہلے کے ہیں۔ تعجب ہے کہ غالب نے ان اشعار کو منسوخ کیا تو کیا سوچ کر کیا اور اگر مولانا فضل حق خیر آبادی یا کسی اور نے کیا تو کیوں کیا۔ یہ دنیا فریبِ نظر ہے سو طلسمِ دہر کہا ہے۔ یہاں مناسبت صد حشر سے ہے۔ قیامت تو ایک ہے اور مقرر ہے۔ غالب روایتی مفہوم کو ردتشکیل کرتے ہیں کہ اے غافل ہوش سے کام لے، جس طرح ہر آج کے بعد کل کا آنا لازم ہے، عمل کی پاداش بھی لازم ہے۔ معنی کی تقلیب اس کے ماورا ہے یعنی یہ کہ قیامت ایک نہیں سیکڑوں ہیں (سزا اور جزا کے روپ میں) اور زندگی کے بعد نہیں بلکہ اسی جادو کے کارخانے میں جس کا نام دنیا ہے۔

214 پریشانی اسد در پردہ ہے سامانِ جمعیت
کہ ہے آبادیِ صحرا ہجومِ خانہ بردوشاں (نخ)

اس شعر میں پریشانی کے عام رخ کو پلٹ دیا ہے اور مثالیہ سے قول محال قائم کیا ہے کہ پریشانی درپردہ ذریعۂ جمعیت ہے۔ منطق شاعرانہ یہ کہ دیکھ لو خانہ بردوش لوگوں کی رعایت سے صحرا صحرا نہیں رہا بلکہ آباد ہوگیا ہے۔ پریشانی اور جمعیت کی حرکیاتِ نفی کے

مدِ مقابل ہجومِ خانہ بردوشاں اور آبادیِ صحرا کی افتراقیت کارگر ہے۔

216 گلشنِ زخم کھلاتا ہے جگر میں پیکاں
گرہِ غنچہ ہے سامانِ چمن بالیدن (نخ)

ایک طرف گلشن، زخم، پیکاں، جگر میں مناسبت ہے تو دوسری طرف گلشن، غنچہ، گرہ، چمن، بالیدگی میں بھی مناسبت ہے۔ مناسباتِ لفظی سے باریک خیالی اور مضمون آفرینی کا حق ادا کرنا غالب نے اساتذۂ فارسی اور سخن گویانِ سبک ہندی سے سیکھا تھا لیکن اس میں جدلیاتِ نفی کو رواں کردینا اور ایسے رواں کردینا کہ کرجائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے غالب کا شیوۂ خاص ہے۔ پیکان کا سینے میں پیوست ہوکر زخموں کا گلشن کھلا دینا سابق سے چلا آتا ہے، شعر کا منصب دوسرے مصرع سے بلند ہوا ہے جہاں دونوں معنی کی تقلیب و توسیع سے غالب نے تیسرے نئے معنی پیدا کردیے ہیں۔ غنچہ بند رہتا ہے اس لیے اس کو گرہ کہا ہے۔ لیکن یہ گرہ فقط گرہ ہی نہیں اسی میں چمن کی بالیدگی کا راز بھی ہے۔ کیونکہ غنچہ کی گرہ کا کھلنا پھول کا کھلنا ہے اور چمن کی بالیدنی کا باعث ہے۔ ظاہر ہے گرہ کی خودگرفتگی اور دل بستگی کی تقلیب چمن کی بالیدنی اور افزودگی سے ہوگئی اور جگر کے گلشنِ زخم کا باعثِ انبساط ہونا مثالیہ سے قائم ہوگیا جو موجبِ لطف و نشاط ہے۔

216 الفتِ گل سے غلط ہے دعویِٔ وارستگی
سرو ہے باوصفِ آزادی گرفتارِ چمن (نخ)

دعویِٔ وارستگی آزادوں کو زیب دیتا ہے۔ یہ سامنے کے معنی ہیں۔ غالب اس دعویِٔ وارستگی کو ردتشکیل کرتے ہیں اور آزادگی کے ایک طُرفہ پہلو کو سامنے لاتے ہیں۔ یعنی سرو کی صفت اس کی آزادی ہے، اس کا بغیر کسی کی مدد کے سر اٹھا کر کھڑے ہونا اس کی آزادی کا نشان ہے۔ مگر تقلیب یہ کہ سرو چمن کا گرفتار ہے۔ گردشِ نفی دعویِٔ آزادگی اور گرفتاری میں ہے کیونکہ الفتِ گل کے باعث سرو باوجود آزادی کے آزاد نہیں ہے اور چمن سے وابستہ ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ قولِ محال بجنسہٖ نفی اساس ہے جو قائم ہی معمولہ کی ردتشکیل سے ہوتا ہے۔ (یہ غالب کا عام شیوہ ہے: ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی)

218 حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظّارہ سے وا ہو (نخ)

حسد کو چشمِ تنگ سے استعارہ کیا ہے۔ اور اس کا ردنظر کی کشادگی سے کیا ہے۔ یہاں غورطلب ترکیب گرمِ تماشا ہے، کیونکہ یہ وہ کڑی ہے جو چشمِ تنگ اور کشودگیِ نظر کی قطبیت کے دونوں طرف راجع ہے، اور بجائے خود یہ نہ پہلی صورت حال ہے نہ دوسری بلکہ الگ کیفیت ہے کیونکہ کثرتِ نظارہ سے آنکھیں کھل جائیں گی اور تنگیِ دل سے نجات مل جائے گی۔ یاد رہے کہ 'گرمِ تماشا' غالب کی ذہنی وتخلیقی آزادگی اور آزادہ روی کا بھی اشاریہ ہے۔

224 بزم ہے یک پنبۂ مینا گدازِ ربط سے
عیش کر غافل حجابِ نشۂ محفل نہ پوچھ (نخ)

اس دور کی بعض غزلوں میں جہاں صیغۂ امر ہے اشعار میں کہیں کہیں تلقین کا شائبہ ہوتا ہے، لیکن یہ نظر کا دھوکا ہے، عرف عام یا روایتی معنی و مفاہیم کی ردتشکیل کا انداز وہی ہے۔ سرخوش اور گیان چندجین دونوں نے بزم اور مینا کو نظر میں رکھ کر لفظی شرح کی ہے۔ دیکھا جائے تو بزم فقط بزمِ مے نہیں، یہ میخانۂ دہر ہے۔ تاہم اس اعتبار سے بھی مفاہیم روایتی ہوں گے جبکہ شعر کے تیور کچھ اور ہی کہتے ہیں۔ شعر عجیب کیفیت میں ہوا ہے اور لفظوں کے سُر ہرگز روایتی نہیں ہیں۔ پنبۂ مینا کو استعارہ کیا ہے نشہ اور گداز سے۔ یہاں گدازِ ربط سے فقط محفل ہی پنبۂ مینا کی طرح بھیگی ہوئی نہیں بلکہ تمام عالم انسانیت سازِ ہستی کی دھن میں بہہ رہا ہے، گدازِ ربط سے دلوں کے بند ٹوٹ گئے ہیں، صدجلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے۔ ایسے میں غفلت کیسی، عیشِ آگہی برحق ہے۔ نشۂ محفل کا حجاب کیسا وہ تو کبھی کا اٹھ چکا ہے۔ جدلیاتی گردش گدازِ ربط اور حجابِ نشۂ محفل میں ہے۔ شعر ہر نوع کی رسومیات اور قید و بند سے آزادگی اور فراغ کی کیفیت پر منتج ہوتا ہے۔

225 ہے سبزہ زار ہر در و دیوارِ غم کدہ
جس کی بہار یہ ہو پھر اُس کی خزاں نہ پوچھ (ق+)

ہندوستان سایۂ گل پائے تخت تھا
جاہ و جلالِ عہدِ وصالِ بتاں نہ پوچھ (نخ)

بہار و خزاں میں رشتہ نفی ہے۔ لیکن یہاں دونوں کے روایتی معنی ردتشکیل ہوئے ہیں۔ ہمارے غمکدے کی یہ کیفیت ہے کہ ہر در و دیوار سے سبزہ اگ آیا ہے یعنی ویرانی کا دور دورہ ہے۔ جب بہار ایسی ہے تو اس کی خزاں کیسی ہوگی۔ تفاعلِ حرکیاتِ نفی ظاہر ہے۔ جاہ و جلالِ عہدِ وصالِ بتاں کو لفظی سطح پر لینا اس خوبصورت شعر کا خون کرنا ہے۔ آغاز انیسویں صدی کا شعر ہے جب آگرہ پر قبضہ کے بعد انگریزی فوج لارڈ لیک کی سرکردگی میں دہلی میں بھی قدم جما چکی ہے اور قلعۂ معلّٰی میں فاقے پڑنے لگے ہیں، 'مگر ہاں نام کی اورنگزیبی'۔ شعر میں ماضی کے جاہ و جلال نیز نشاط و طرب کی بازیافت کی گئی ہے۔ سارا درد ایک معمولی سے لفظ 'تھا' میں نچڑ آیا ہے، اور اس کے بعد 'نہ پوچھ' کی کیفیت میں جو ناقابلِ بیان ہے۔ موجود کی محرومی اور لاموجود کی فراوانی کی گردش سے کیفیتِ درد گہرا گئی ہے۔

227 مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے (ق+)
از خودگزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے
موجِ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے (نخ)

ہر شئے کے عروج کے ساتھ اس کا زوال وابستہ ہے۔ مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال کی تقلیب بازگشت سے کی ہے اور مستانہ ہونے کی شرط اس لیے رکھی ہے کہ رہِ وادیِ خیال کا سفر ایسے عالمِ خودفراموشی میں طے ہو کہ واپسی سے سروکار نہ رہے۔ مقصود پیش پا افتادہ سے گریز اور ذہنی سرمستی و ترفع سے ہے۔

غالب کے یہاں زبان کے تناظر میں خموشی، اور غبارِ سرمہ کا خیالی پیکر بار بار ابھرتا ہے۔ سرمہ کھا جانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے اور صدا سنائی نہیں دیتی۔ اس اعتبار سے موجِ غبارِ سرمہ خموشی کا خیالی پیکر ہے۔ لیکن خموشی زبان و معنی کا سرچشمہ بھی ہے۔ خودگزشتگی یعنی خودفراموشی عشق کا لازمہ ہے۔ ایسے میں زبان ساتھ نہیں دیتی یعنی حرف آزما نہیں ہوتی جو

دوسروں کے لیے موجبِ اعتراض ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ آواز خود میرے لیے موجِ غبارِ سرمہ ہوگئی ہے۔ ماہرین نے ایک تعبیر یہ کی ہے کہ ''خاموش رہ کر اپنا دلی منشا تو کہہ نہیں سکتے''۔ (گیان چند جین، ص 337) جبکہ غالب کی افتادِ ذہنی کے پیشِ نظر ایک قرینِ قیاس تعبیر یہ ہے کہ خموشی ہی مدعا بیان کرسکتی ہے۔ یعنی خود فراموشی میں رہِ وادیِ خیال طے کرتے ہوئے اگر میں لب بستہ ہوگیا بھلے ہی میری خاموشی لائق اعتراض ہو، مگر یہاں تو حال یہ ہے کہ آواز ہی سرمہ کھا گئی ہے۔ یعنی میں روایتی زبان اور اس کی رسومیات میں بات کر ہی نہیں سکتا۔ میں اس منزل میں ہوں جہاں سے مجھے جو کچھ کہنا ہے خموشی ہی کی زبان سے کہنا ہے۔ خموشی اور زبان کی کشاکش بطور ایک معمّہ کے دورِ اول میں کئی جگہ ملتی ہے۔ غالب نے ہر جگہ بیدل کی طرح خموشی کی زبان سے بولنے یا عدم تکلم یا عدم سماعت (نشنیدن) یا عدم آگہی کو ترجیح دی ہے جو زبانوں کی زبان ہے۔ خموشی اور نطق کی قطبیت شعر کی معنیات میں کلیدی کردار رکھتی ہے۔

240 جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہرچند آتش بار ہے (ق+)

ذوقِ فنا عشق کا منتہا ہے۔ عشق میں جو چیز جتنی تکلیف دہ ہو اس کی اذیت کو طول دینا باعث افتخار ہے چنانچہ ذوقِ فنا کی ناتمامی لائق تحسین نہیں ہوسکتی:

193 جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامیِ نفسِ شعلہ بار حیف (ق+)

یعنی ایک بار جل جائیں تو قصہ پاک ہوجائے لیکن ناتمامیِ نفسِ شعلہ بار حیف ہے کہ جل بھی تو نہیں چکتے۔ دونوں اشعار میں نفس کو آتش بار یا شعلہ بار کہا ہے۔ دونوں مقدمات میں گردشِ جدلیاتی ظاہر ہے اور ایک مقدمہ دوسرے کی ردِ تشکیل کرتا ہے۔ یعنی نفس آتش بار تو ہے لیکن جلنے کا عمل تمام نہیں ہو چکتا۔ چنانچہ میر افسانہ کہتا ہے اس بات پر جی جلتا ہے کہ نفس ہرچند کہ آتش بار ہے لیکن ہم جل نہیں چکتے۔ شعر کی تخلیق کی بھی یہی کیفیت ہے، ہرچند کہ نفس سے شرارے جھڑتے ہیں لیکن ذوقِ تخلیق کا عمل تمام ہونے کے

باوجود ناتمام ہی رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ذوقِ تخلیق کا آتش کدہ کتنا ہی روشن کیوں نہ ہو خوب تر کی تڑپ اور تمنا باقی رہتی ہے۔

247 خبر نگہ کو نگہ چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے (نخ)

شعر بطور معمۂ حال ہے اور اس کی تحلیل بھی اسی میں ہے۔ جلوہ مشہود ہے دیکھنے والا شاہد اور شئے موجود شہود۔ یعنی جلوہ گستری اس طرح سے کر کہ نہ مجھے معلوم ہو اور نہ تجھے معلوم ہو یعنی خبر کو معلوم ہو تو نگہ کو معلوم نہ ہو اور نگہ کو معلوم ہو تو چشم کو معلوم نہ ہو۔ جلوہ کے سیاق میں خبر، نگہ اور چشم ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں، غالب نے اس ارتباط باہمی کو شق کر کے انھیں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا کر دیا جو قول محال کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں تو پھر بھی ارضیت اور امر واقعہ ہے اگرچہ محال ہے، لیکن دوسرا مصرع تو یکسر لاشعوری و وجدانی ہے اور محویت کی ایسی کیفیت پر دال ہے جو ایک دوسرے ہی عالم میں پہنچا دیتی ہے۔ مزے کی بات ہے کہ پہلے تو خبر، نگہ اور چشم کی تجسیم کر کے انھیں الگ الگ تشخص عطا کیا گیا جو بجائے خود طرفگیِ خیال کا زائیدہ ہے، لیکن دوسرے مصرع نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اس میں بھی تین پیکر خیالی ہیں، 'میں' جو سراپا تمنا ہے 'تو' جو سراپا حسن ہے اور 'جلوہ' جو سراپا مقصود ہے، اس میں دوہرا قول محال ہے کہ غالب کے جدلیاتی تخلیقی ذہن نے ان تینوں کو نشاط و سرمستی کی وحدت نامحسوس میں تبدیل کر دیا ہے حالانکہ یہ تینوں الگ الگ ہیں۔ یہ شعر گوئی نہیں سحر و اعجاز ہے۔ حیرت ہے کہ بہت سے دوسرے عمدہ اشعار کی طرح یہ شعر بھی القط کر دیا گیا۔ ہوسکتا ہے مشورہ دینے والے علما نے کہا ہو یہ کیا بکا ہے کہ نگہ کو خبر ہو اور چشم کو خبر نہ ہو، یا وہ جلوہ کر کہ نہ تجھے خبر ہو نہ مجھے خبر ہو، یہ کیسے ہوسکتا ہے۔ یہ سراسر لغو ہے پھر جلوہ کرے گا کون؟ یوں نہ صرف اس شعر کو بلکہ پوری غزل کو قط لگا کر الگ کر دیا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر دقیقہ سنجی اور معنی بندی کی لطیف ترین کیفیت کا منہ بولتا شاہکار ہے۔

254 باغ پاکر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے (نخ)
جوہرِ تیغ بسرچشمۂ دیگر معلوم
ہوں میں وہ سبزہ کہ زہراب اُگاتا ہے مجھے (نخ)
مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئنہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے (نخ)
نالہ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک
آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے (نخ)
زندگی میں تو وہ محفل سے اُٹھا دیتے تھے
دیکھوں اب مرگئے پر کون اُٹھاتا ہے مجھے (م)

اس عجیب وغریب غزل کے جو انیس برس سے پہلے کی ہے، چار شعر منتخب ہوئے اور پانچواں متداول دیوان کے لیے کہا گیا۔ اس کی تمثالیں اور خیالی پیکر جدلیات نفی سے لبریز ہیں۔ غالب کے تخیل کی رفعت، ذہن کا ایک خاص نہج سے کام کرنا اور رسمی معنی کو پلٹ کر احساس و وجدان کی نئی سطح پر فائز کرنا حیرت انگیز ہے۔ مطلع grotesque (بھیانک رس) کی تمثال ہے۔ خفقانی کیفیت کا یہ عالم ہے کہ باغ بھی مقام وحشت ہے اور سایۂ شاخِ گل افعی معلوم ہوتا ہے۔ کہاں شاخِ گل کا سایہ اور کہاں اس سے افعی کے نکل آنے کا گمان۔ اندھیرے میں افعی کے خوف سے لرز جانا قرین قیاس ہے، غالب کی ردتشکیل میں ایک خاص لطف ہے کہ باغ جو ویسے سرمایۂ نشاط ہے اب بمنزلہ ڈراونے خواب کے ہے۔

زہراب کی داخلی ساخت میں آب حیات ہے جو زندگی کا رمز ہے لیکن غالب روایتی معنی کی تقلیب کرتے ہیں۔ جوہر، جوہرِ تیغ، سبزہ، سرچشمہ اور زہراب کی مناسبتیں ظاہر ہیں۔ تلوار میں جوہر ہوتا ہے اور تلوار کو زہر میں بجھاتے ہیں۔ گویا سبزۂ جوہرِ تیغ سوائے زہراب کسی اور سرچشمے سے نہیں اُگ سکتا۔ غرض عام ممکنہ ہستی جہاں آب حیات کے لیے ترستی ہے میری ممکنہ ہستی اس کے رد کا رد ہے کہ میں اُس سبزے کی مانند ہوں جس کی

نشو ونما زہراب سے ہوتی ہے۔

تیسرے شعر میں بھی یہی طرفہ کیفیت ہے جس کی محرومی اور شکستگی کو غالب مسرت و بہجت میں بدل دیتے ہیں۔ دل کا ٹوٹنا ناکامی پر دلالت کرتا ہے، دل کو آئینہ کہا جاتا ہے اور دل کے ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں سے مراد آئینہ خانہ ہے۔ شکستِ دل کی تقلیب کا منظر دیدنی ہے۔ یعنی ناکامی سے دل ٹوٹ گیا لیکن اب محرومی ایسی ہے گویا کوئی آئینہ خانہ کی سیر کررہا ہے۔

قمری کے خاکی رنگ کی وجہ سے اس کو کفِ خاک کہتے ہیں۔ ہمارے ٹوٹے ہوئے دل کی آواز اس دنیا کا حاصل ہے اور خود یہ دنیا کفِ خاک سے زیادہ نہیں۔ اس شعر میں عالمِ خاک یعنی ارض وسما (آسمان) کے معمولہ معنی کی ردتشکیل سے ایک الگ کیفیت پیدا کی ہے کہ جب نالہ ہی بے مایہ ہے اور عالم کفِ خاک ہے تو ایسی حالت میں آسمان کی حیثیت بیضۂ قمری سے زیادہ نہیں۔ مطلب یہ کہ خاکدانِ ارضی ہیچ ولغو ہے، اور گنبد نیلی جو سروں پر چھایا ہوا ہے اور جو بظاہر لامحدود ہے (خلا) بیضۂ قمری سے بھی تنگ اور بے مایہ ہے۔ دیکھا جائے تو شاعر کا تخیّل سب فلسفوں اور حرکیات کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔

آخری شعر کا اسلوب یک لخت الگ ہے۔ یہ تقریباً 20 برس بعد متداول دیوان کی اشاعت کے وقت بڑھایا گیا ہے۔ گردش نفی وہی ہے جو غالب کی افتادِ ذہنی اور تخلیقی عمل کا لازمہ ہے، لیکن ڈکشن میں سہولت اور رچاؤ ہے اور ہلکی سی کیفیت شوخی کی بھی ہے جیسے کوئی چٹکی لیتا ہو، یعنی زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے مرنے کے بعد دیکھیے کہ کون اٹھاتا ہے یعنی لاش کو کندھا کون دیتا ہے۔ پہلے مصرعے میں بھی فعل اٹھانا ہے اور دوسرے مصرعے میں بھی اٹھانا ہے۔ غالب نے ایک کے معنی کو دوسرے کے معنی سے پلٹ دیا ہے۔ سامنے کے فعل میں حرکیات نفی سے تقلیب معنی کرنا اور طنز وتعریض سے بھی کام لینا غالب کی طُرفہ کاری کا خاص شیوہ ہے۔

261 آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے (ق)

حسرت نے لا رکھا تری بزمِ خیال میں
گلدستۂ نگاہ سُویدا کہیں جسے (نخ)

262 پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا
اَفسونِ انتظار تمنا کہیں جسے (نخ)

یارب ہمیں تو خواب میں بھی مت دکھائیو
یہ محشرِ خیال کہ دنیا کہیں جسے (ق)

غالب بُرا نہ مان جو واعظ بُرا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے (ق)

تماشے کی انتہا حیرت ہے اور غزل کی شعریات میں آئینے کو حیرتی کہا جاتا ہے۔ حسن و جمال میں محبوب کا ثانی نہیں، جیسے قادرِ مطلق یکتا و بے مثل ہے۔ غالب کی تشکیل شعر تصورِ ارضی و روحانی کی تفریق سے آزاد ہے۔ 'ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے' وضع حالانکہ نثر کی ہے لیکن مصرع کیا بے ساختہ ہوا ہے۔ کہتے ہیں زبان بے بس و مجبور ہے تیری مثال کیونکر بیان کرے۔ اس بے بسی کا حل فقط یہ ہے کہ کیوں نہ خود تجھے تیری مثال میں پیش کردیا جائے، یعنی آئینہ ہی تیرے سامنے کیوں نہ کردوں اور تیرے خود کو دیکھنے سے حیرت کا تماشا کروں۔ تماشا کا مفہوم بھی یہاں دوہرا ہے۔ دوسرا شعر حسرت و محرومی کے خیالی پیکر سے لبریز ہے۔ مگر حسرت و محرومی کے معمولہ معنی کو حرکیات نفی کے تفاعل سے گلدستۂ نگاہ کے حسن میں بدل دیا ہے۔ سُویدا دل کے سیاہ نقطہ کو کہتے ہیں، آنکھ کی پتلی اور دل کے نقطۂ سیاہ میں رشتہ تشبیہ کا ہے۔ عاشق کا قلب بزمِ خیال ہے، گویا یہ دیکھنے والی آنکھ کی پتلی کی حسرت بھری نگاہوں کا گلدستہ ہے جس کو تمنا نے بزمِ خیال میں لا کر سجادیا ہے۔ حرکیات سُویدا اور گلدستۂ نگاہ میں ہے جس سے خیالی پیکر کی قلبِ ماہیت ہوگئی ہے۔

یہ تو صحیح ہے کہ کان میں افسوں پھونکنا ہم خیال بنانے سے محاورہ ہے لیکن انتظار دوسری چیز ہے اور تمنا دوسری۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ دونوں کے خیالی پیکروں کو دھندلا کے ایک نیا معنیاتی عرصہ خلق کردیا ہے اور عرصہ بھی ایسا جس کی منطقی تحلیل آسان نہیں۔

انتظار کو افسوں کہا ہے جس سے محبت کا تصور کون و مکاں میں پھیل جاتا ہے۔

یارب ہمیں تو ...... یہ شعر اور مقطع 19 برس کی عمر کے بعد حاشیے پر اضافہ ہوئے۔ دنیا زندگی ہے اور محشر زندگی کی نفی ہے۔ ظاہر ہے کہ محشر بعد از زندگی ہے، زندگی کا تعلق ہستی سے اور محشر کا عدم سے ہے۔ یاد رہے کہ خواب اور عدم ایک چیز ہے۔ محاورتاً جس سے شدید نفرت ہو کہتے ہیں خدا نہ کرے خواب میں بھی اس کو دیکھوں۔ ملاحظہ ہو قیامت تو پھر بھی گوارا ہے، لیکن دنیا جو محشرِ خیال ہے قیامت سے بھی گئی گزری ہے۔ قیامت تو مقرر ہے وہ تو آئے گی ہی، مگر خدا نہ کرے کہ دنیا سے سابقہ پڑے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ قیامت اور دنیا دونوں کے معمولہ مفاہیم غالب نے پلٹ دیے اور قیامت جیسی چیز کو ترجیحی حیثیت دے دی۔

مقطع شوخی و قلندرانہ بے نیازی لیے ہوئے ہے اور بُرا اور اچھا دونوں کی تقلیب کر کے انسان کی ایک ایسی تعبیر کو سامنے لاتا ہے جو اچھا یا برا دونوں کے عرفِ عام کے تصور سے ہٹ کر فقط اچھا یا فقط برا سے ماورا ہے۔ پہلے مصرع میں برا اور برا میں بھی معنوی گردش ہے کہ واعظ کے برا کہنے میں کچھ ایسی برائی نہیں، لیکن دوہری تقلیب دوسرے مصرع میں ہے، ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے، میں نفی مضمر ہے یعنی اچھائی مطلق ہے ہی نہیں، دوسرے لفظوں میں بغیر برائی کے اچھائی کا تصور قائم نہیں ہوتا۔ سامنے کے سادہ و سلیس الفاظ جن سے ہم اکثر سرسری گزر جاتے ہیں، ان میں ایسی پیچ دار بات غالب ہی کہہ سکتے ہیں۔

269 مجبوری و دعوایِ گرفتاریِ الفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے (نخ)
اے پرتوِ خُرشیدِ جہاں تاب ادھر بھی
سایے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے (نخ)
شعلے سے نہ ہوتی ہوسِ شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگیِ دل پہ جلا ہے (م)

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے (م)

فیض احمد فیض کی مشہور نظم 'دست تہ سنگ' سے بحث کرتے ہوئے جہاں غالب کے اس شعر کو تضمین کیا گیا ہے، میں عرض کر چکا ہوں کہ غالب نے دعوائے گرفتاریِ الفت اور پیمانِ وفا میں حرکیات نفی دکھا کر اس کشاکش کا ذکر کیا ہے جو resolve نہیں ہوسکتی۔ فیض کے یہاں عشق کے اس جبر کی توسیع آئیڈیولوجی سے وابستگی کی صورت میں ہوئی ہے جہاں کمٹمنٹ گویا پتھر کے نیچے دبا ہوا ہاتھ ہے۔ یوں جبر و اختیار دونوں کے روایتی مفاہیم روایتی نہیں رہے۔

اے پرتوِ خُرشید ...... میں قطبیت سایہ اور پرتو خُرشید میں ہے۔ وقت پڑنا سایہ کی افتادگی کی رعایت سے ہے۔ پرتوِ خُرشیدِ جہاں تاب کو دعوت دی ہے کہ توجہ کرے تاکہ اس افتادگی سے نجات حاصل ہو۔ بیشک سایہ سورج کے سامنے نہیں ٹھہرتا۔ لیکن سایہ نمودِ وجود بھی ہے۔ سایہ جائے گا تو خورشیدِ جہاں تاب کے پرتو کا فیض عام ہوگا۔ کوئی کہے کہ یہ منزل تخلیقی چکاچوند کے مماثل ہے تو کیا اس سے انکار کیا جاسکتا ہے۔

غالب کے تخلیقی ذہن کو چونکہ لفظ شعلہ (آتش، خورشید، شمع، شرر وغیرہ) یعنی آگ اور جلنے والی چیزوں سے نسبتِ خاص ہے وہ جلنے کے عمل اور اس کی پرتوں کو جس طرح کھولتے اور ان سے خیالی پیکروں کو اخذ کرکے جس طرح معنی کا چراغاں کرتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ شعر اسی نوع کا ہے جس میں روایتی سوزِ عشق کو ردتشکیل کیا ہے کہ سوزِ عشق میں سوز کی کمی سے دل بجھ گیا ہے اور اتنا جلا ہے اتنا جلا ہے کہ عشق کے سوز سے بھی اتنا نہ جلتا۔ ظاہر ہے کہ تفاعلِ نفی شعلہ اور ہوسِ شعلہ یعنی جلنے کی شدید خواہش کے تصور میں ہے۔

ناکردہ گناہوں کی بھی ... اس سے پہلے بحث آچکی ہے۔ حرکیات نفی پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ کردہ اور ناکردہ گناہوں کے معانی میں تقلیب کی جو صورت غالب نے پیدا کی ہے اور جزا و سزا کے رسومیاتی تصور کو پلٹ دینے کا جو جواز پیدا کیا ہے وہ گناہ کے

تصور کو سادہ نہیں رہنے دیتا۔ یزداں گیر شعرا کا اپنا ایک مقام ہے لیکن ایمان و کفر دونوں کی حدود کو حرکیات نفی سے دھندلا دینے اور معمولہ مذہبی اور تہذیبی سچائیوں اور انتہاؤں کے درمیان ایک نیا معدیاتی عرصہ یا grey area پیدا کرنے کی جیسی تخلیقی توفیق غالب کے ذہن کو ودیعت ہوئی تھی، وہ ان سے خاص ہے۔ یہ اول و آخر ارضیت شعار ہے۔

273 آرزوے خانہ آبادی نے ویراں تر کیا
کیا کروں گر سایۂ دیوار سیلابی کرے (نخ)

ہستی میں نیستی کا جلوہ دیکھنا دکھانا متصوفانہ شاعری میں عام ہے لیکن اس طرف توجہ کم کی گئی ہے کہ غالب آبادی میں ویرانی، اچھائی میں برائی، کردہ گناہی میں ناکردہ گناہی، نشاط میں غم یا غم میں نشاط، یعنی binaries کا بالعکس بھی اکثر کیوں دکھاتے ہیں۔ اور دکھاتے ہی نہیں، معمائی طور پر یا بطور قول محال اس کو قائم کرکے شعری منطق سے اسے گھما بھی دیتے ہیں۔ غالب کے لیے حقیقت کے وہ تمام تصورات (concepts) جو عرف عام میں سادہ ہیں، دراصل سادہ نہیں۔ فقط اتنا نہیں کہ غیاب نظر نہیں آتا یا روایتی مفاہیم بطور مفاہیم رائج ہوگئے ہیں۔ اور اب یہ معمولہ مفاہیم اتنے معمولہ ہیں کہ معنی کی گہرائی اور گیرائی سے یکسر تہی ہو چکے ہیں۔ غالب کی طرفگی کا سب سے اہم دستور یہ ہے کہ وہ روایتی تصورات کے بے تہ ہونے کو بے نقاب کرتے ہیں بالواسطہ یہ دکھا کر کہ اصل مفہوم تو اس سے ہٹ کر اور اس سے ورا ہے۔ مثلاً یہی کہ خانہ آبادی کی آرزو تھی لیکن گھر کو جتنا آباد کیا اتنا زیادہ وہ ویران ہوتا گیا۔ ظاہر ہے یہ بیان بطور قول محال ہے۔ غالب دوسرے مصرعے میں استدلالیہ لاتے ہیں کہ دیوار گھر کا لازمہ ہے لیکن کیا کروں کہ خود اسی کا سایہ نمی کو قائم کرکے دیوار کی بیخ کنی کا موجب ہورہا ہے۔ چنانچہ گھر آباد کیا ہوتا الٹا سایۂ دیوار سے ڈھے رہا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں یہ جدلیاتی وضع غالب کی فکریات و احساس و وجدان میں گویا گتھی ہوئی ہے۔ ان کی معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی گردش کا دستور، غالباً دستورِ خاص ہے۔ اس سے صرف نظر کر کے ان کے چراغانِ حسن اور طرفگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہہ مکمل ہو ہی نہیں سکتی۔

281 بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے (ق+)

یہ شعر نسخۂ اول کی غزل میں بعد کو حاشیے پر اضافہ ہوا۔ معشوق کے تغافل میں کچھ خاص بات نہ تھی، غالب کا جدلیاتی نکتہ رس ذہن ہی اس عام مضمون کی تقلیب سے ایک نیا انوکھا لطیف مضمون نکال سکتا تھا۔ تغافل کا لازمہ ہے نظرانداز کرنا، نگاہ نہ کرنا، لیکن غالب کہتے ہیں کہ عشق کی ثابت قدمی سے اتنا اثر تو ہوا ہے کہ نگاہ نہ سہی، نگہ ہی سہی جو بظاہر نگاہ سے کم ہے۔ نظم طباطبائی کہتے ہیں کہ نگہ میں یوں بھی ایک الف کم ہے۔ نگاہ اور نگہ میں افتراقیت پیدا کر کے نگہ کو نگاہ سے کم کہنا نکتہ رسی اور شعری منطق کا اعجاز ہے۔ نگہ میں ایک پہلو دزدیدہ نظری کا بھی ہے۔

288 رشک ہے آسایشِ اربابِ غفلت پر اسد
پیچ و تابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے (ق)

آسائش پر رشک برحق ہے لیکن بطور طنز ہے اور آسائش کا رد پیچ و تابِ دل سے کیا ہے کیونکہ خاطرِ آگاہ ہے تو اذیت ہی مقدر ہے جو باعثِ افتخار ہے۔ اور آسائش چونکہ بوجہِ غفلت ہے اس لیے باعثِ افسوس ہے۔ دونوں مصرعوں میں قطبیت اور رشتۂ نفی ظاہر ہے۔ جہاں آگہی ہے وہاں اضطراب اور پیچ و تاب ہے، جہاں غفلت و بےخبری ہے وہاں آسائش ہی آسائش ہے۔ متن قاری کے لیے کھلا ہوا ہے، غالب نے اپنا درد و کرب بتا دیا ہے، ترجیح طے کر کے متن کو بند نہیں کیا۔ یہ نہایت عمدہ شعر بھی نسخۂ حمیدیہ کے ان اشعار میں سے ہے جو متداول دیوان میں شامل نہیں ہوئے۔

294 غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں (نخ+)
پُرسشِ طرزِ دلبری کیجیے کیا کہ بن کہے
اُس کے ہر اک اشارے سے نکلے ہے یہ ادا کہ یوں (نخ+)

رات کے وقت مَے پیے ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں (نخ+)
بزم میں اُس کے روبرو کیوں نہ خموش بیٹھیے
اُسکی تو خامشی میں بھی ہے یہی مدّعا کہ یوں (نخ+)
میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اُٹھا دیا کہ یوں (نخ+)

یہاں سے اب ان غزلوں کے شعر شروع ہوتے ہیں جو نسخۂ بھوپال بخطِ غالب کے حاشیہ پر بڑھائی گئیں (بعداز 1816)، یعنی یہ انیس برس کے کچھ بعد کا کلام ہے۔ یہ بحث ہم کر آئے ہیں کہ یہ وہ زمانہ ہے جب غالب اردو کے رس اور رچاؤ کے باعث اب خود ہی محسوس کرنے لگے ہیں اور یہ اعلان کرنے پر خود کو مجبور پانے لگے ہیں:

294 جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکے ہو رشکِ فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اُسے سنا کہ یوں (نخ+)

یہ شعر مندرجہ بالا غزل کا ہی مقطع ہے، گویا فارسیت کے ضرورت سے زیادہ غلبے سے ڈکشن کی غیر ہموار روش جاتی رہی ہے اور فارسی کا رچاؤ اردو کی اردوئیت میں گھل مل کر جادو جگانے لگا ہے۔ لیکن بس کچھ ہی برسوں کی بات ہے کہ غالب فارسی گویانِ پیشیں سے ٹکر لینے اور اپنی فارسی دانی پر ناز کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ فارسی پر توجہ کرنے لگیں گے، اور پھر کئی دہائیوں تک یہی اردو نہ صرف ان کی نظروں سے اتر جائے گی بلکہ بوجوہ 'مجموعۂ بے رنگ' نظر آنے لگے گی۔

اس غزل میں خاص طرح کی ڈرامائی کیفیت اور ہلکی سی شوخی کی تہہ ہے۔ ردیف 'کہ یوں' سے مطلوبہ فضا آفرینی کی تشکیل میں خوب مدد ملی ہے۔ غنچۂ ناشگفتہ استعارہ ہے محبوب کے دہن سے جو بند رہتا ہے اور کچھ نہیں کہتا۔ / دور سے مت دکھا / کی تقلیب قربت سے کہ بوسہ قربتِ تام ہے، اور / منھ سے مجھے بتا / میں ایک نہیں دونوں مفہوم ہیں کہ بوسہ منھ سے دیا جاتا ہے اور بولنا بھی منھ سے ہوتا ہے۔

اس کے دل موہ لینے کے طور طریقے کے بارے میں کیا کہیں کہ زبان گنگ ہے، اور اس کا ہر ہر اشارہ گویا کلام کرتا ہے کہ دلبری کی ادا یہ ہے۔ غالب نے یہاں پھر زبان کی نارسائی پر انگلی رکھی ہے کہ زبان ہر اظہار پر قادر نہیں ہے۔ حرکیاتِ نفی بن کہے اور اشارے میں ہے اور حسن کا ہر اشارہ گویا خود زبانِ گویا ہے۔

رات کے وقت ... کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر میں خدا کرے اور خدا نہ کرے سے وابستہ الگ الگ مقدمات ہیں اور ان میں گردشِ نفی ہے یعنی کیا غضب ہے کہ اول تو رات کے وقت، دوسرے مے پیے، تیسرے ساتھ رقیب کو لیے اور یہ سب غیر کی ہمرہی میں حددرجہ افسوس ناک ہے۔ خدا کرے کہ وہ یہاں آئے ضرور لیکن خدا نہ کرے کہ 'یوں' آئے۔ داخلی ساخت میں 'ووں' ہے جس کی ردتشکیل ہوئی ہے۔

اس کی خامشی یہی کلام کرتی ہے کہ اس کی بزم میں خموش بیٹھیے، گردشِ نفی کی یہ بے ساختگی لائق داد ہے کہ محبوب کی خامشی جہاں خود کلام کرتی ہے، عاشق کو جو کلام کا متمنی ہے کلام سے مانع آتی ہے۔ حرکیاتِ جدلی خموش اور خامشی میں ہے۔ پہلا خموش خاموشی کے لیے ہے جبکہ دوسرے مصرع میں خامشی سے مراد بولنا ہے یعنی اس کی خامشی بول رہی ہے کہ میری محفل میں آنا ہے تو خموش بیٹھیے۔ لطف کلام گردش معنی میں ہے مگر یہ کمال بھی دیدنی ہے کہ غالب کس سہولت سے لفظوں کو گھما دیتے ہیں جنھیں رد کرنا مقصود ہے۔

آخری شعر میں بھی حرکیات نفی کے خفیف سے پھیر سے معنی کو پلٹ دینے کا ڈرامائی عمل کمال پر ہے۔ تقلیب 'غیر' اور 'مجھ' میں ہے۔ اعتبارِ عشق اس قدر تھا کہ میں نے تجویز کیا تمھاری بزمِ ناز میں غیر کا کیا کام، غیر کو اٹھا دینا چاہیے۔ ہنسی ہنسی میں ظلم ڈھانے والے محبوب نے کہا بیشک بزمِ ناز میں تمھارا کیا کام اور مجھے اٹھادیا۔ 'کہ یوں' میں معنی کو پلٹ دینے والے عمل کی پوری منظرکشی ہے۔ irony کی ایک خوبی یہ ہے کہ معنی معکوس پیدا کرتی ہے۔ یہاں زہرخند کا لطف اسی میں ہے کہ ایک جگہ کے معنیِ معمولہ دوسری جگہ کے معنیِ معکوس ہوگئے ہیں۔ پیرایۂ بیان کی بے ساختگی و سہولت سے شعر لطفِ بیان اور ڈرامائی شوخی و شگفتگی کا شاہکار بن گیا ہے۔

یہ بات غیر معمولی نہیں کہ یہاں سے اکثر غزلیں پوری کی پوری یا زیادہ تر متداول دیوان کے انتخاب میں آنے لگی ہیں۔

295 وارستہ اُس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو
کیجے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو (نخ+)
ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خَلوت ہی کیوں نہ ہو (نخ+)
ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے اِنفعال
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو (نخ+)
296 وارستگی بہانۂ بیگانگی نہیں
اپنے سے کر نہ غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو (نخ+)

واضح رہے کہ معنی کی تقلیب میں ردیف /کیوں نہ ہو/ خاصا کردار ادا کررہی ہے۔ تکرار کی وجہ سے ردیف کا یکسر transparent ہوجانا اور ہمارا اس سے سرسری گزر جانا فطری ہے، حالانکہ غالب کے متن میں فشارِ معنی سے جہاں مینائے لفظ پگھلنے لگتی ہے، ردیف کا ایک ایک حرف برقیاتی رو کی طرح معنی کا charge رکھتا ہے۔ یہاں مطلع میں لفظ 'کیجے' اور مضمر 'کرنا' نظر میں رہے، محبت 'کرنا'، عداوت 'کرنا'، کلیدی لفظ یہی 'کرنا' ہے جس کے گرد معنی گردش کرتا ہے۔ وارستہ، آزاد، بے نیاز۔ ہمیں اس پر ضد نہیں کہ آپ ہمارے ساتھ محبت کریں، لیکن کچھ تو 'کریں' محبت نہیں تو عداوت ہی کریں۔ شرط 'کرنا' ہے جو لازمہ ہے تعلق کا۔ یعنی ہمیں تو رشتہ رکھنا ہے کسی طور کا ہو۔ حرکیاتِ نفی کی معمولی پرچھائیں بھی لفظوں کے معنی کس طرح پلٹ دیتی ہے، ملاحظہ ہو محبت عداوت دونوں نہ صرف بے مرکز ہوگئے بلکہ دونوں کے اصل معنی بے وقار و بیدخل ہوگئے اور رشتہ کی ایک نئی معنویت ابھر کر سامنے آگئی جو شعر کی جان ہے۔ یہ مضمون غالب کے یہاں شکلیں بدل بدل کر آتا ہے /قطع کیجے نہ تعلق ہم سے/ کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی/۔

ہے آدمی بجائے خود... محشرِ خیال غالب کی محبوب ترکیب ہے۔ ایک جگہ دنیا کو

محشرِ خیال کہا ہے/ یہ محشرِ خیال کہ دنیا کہیں جسے/محشرِ خیال، خیال کی ہنگامہ آرائی جس پر کسی کو قابو نہ ہو۔ یہاں آدمی کو محشرِ خیال کہا ہے یعنی جس کے باطن میں خیال وتصورات کا محشر برپا ہے، حالانکہ بجائے خود آدمی خلوت ہے۔ یہاں 'خلوت' کا رد 'انجمن' سے کیا ہے۔ آدمی لاکھ تنہا ہو چونکہ اس کے باطن میں خیالات وتصورات کی ایک دنیا متلاطم رہتی ہے، خواہ خلوت ہی کیوں نہ ہو آدمی اپنے آپ میں انجمن ہے۔ ظاہر ہے کہ گردش خلوت اور انجمن میں ہے جس سے آدمی کا تصور سادہ نہیں رہا۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ ذہنی اپج اور طرفگیِ خیال سے لفظوں کو ایسا پیچ دیتے ہیں کہ خیالی پیکر کیا سے کیا ہو جاتے ہیں اور نئے سے نئے معنی سامنے آجاتے ہیں۔

ہنگامۂ زبونیِ ہمت ... جس طرح مطلع میں فعل کرنا کو شق کر کے دو رخا کر دیا تھا، اس شعر کی تشکیل میں بھی یہ تفاعل ہے۔ کرنا دونوں طرف راجع ہے۔ زبونیِ ہمت یعنی پست ہمتی باعثِ شرمندگی ہے، کسی سے کچھ حاصل کرنا گویا احسان لینا باعثِ شرمندگی ہے، اس لیے زمانے سے کچھ بھی حاصل نہ کرنا چاہیے۔ بالعموم تلقین کی جاتی ہے کہ دنیا سے عبرت حاصل کرنا چاہیے۔ غالب اس توقع کو پلٹ دیتے ہیں کہ کچھ بھی حاصل کرنا گویا پست ہمتی ہے تو دنیا سے خواہ عبرت ہی کیوں نہ ہو حاصل نہ کرنا چاہیے۔ کشاکش حاصل کرنے اور نہ حاصل کرنے میں ہے۔ یہ تو فعلیہ ساخت کا معاملہ ہے جس میں نفیِ ظاہر تاکیدی موجود ہے، لیکن غالب کے ہاں حرکیاتِ نفی کبھی کبھی تخلیقی طور پر کئی کئی سطحوں پر کارگر ہوتی ہے۔ دہر سے عبرت پکڑنا لازمۂ ضابطۂ اخلاق ہے، غالب زبونیِ ہمت کے انفعال کے قضیے کی منطق کو بیچ میں لا کر قولِ محال قائم کر دیتے ہیں جو نیا مضمون وضع کرنا تو ہے ہی، معنی آفرینی کا کمال بھی ہے۔

وارستگی غالب کا محبوب تصور ہے۔ اس شعر میں بھی کلیدی فعل 'کرنا' ہے اور نظم طباطبائی نے بیگانگی و وحشت کو ایک معنی میں لیا ہے حالانکہ وارستگی، بیگانگی، وحشت تینوں کے مفاہیم الگ الگ ہیں اور تینوں نسبت درنسبت بھی ہیں۔ غالب کہتے ہیں کہ اگر وارستہ بننا ہے اور آزادی کا دعویٰ ہے تو دوسروں سے بیگانگی کیا مطلب، جو کچھ بھی کرنا ہو اپنے

نفس سے کرنا چاہیے، آزادی بھی نفس سے حاصل کرو، وحشت بھی کرنا ہے تو اپنے نفس سے کرو نہ کہ غیر سے۔ تینوں تصورات میں حرکیات نفی مضمر ہے اور وارستگی، بیگانگی، وحشت بطور درجات ہیں اور شعر کا لطف ان کی گردشِ باہمی میں ہے۔

298 عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تری شہرت ہی سہی (نخ+)
قطع کیجے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی (نخ+)
میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی
اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی (نخ+)
299 ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی (نخ+)
اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی (نخ+)
ہم کوئی ترکِ وفا کرتے ہیں
نہ سہی عشق مصیبت ہی سہی (نخ+)
299 ہم بھی تسلیم کی خُو ڈالیں گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی (نخ+)
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی (نخ+)

وحشت ہی سہی... اس غزل کی کچھ بحث دل گداختہ کی ذیل میں باب ہفتم میں آچکی ہے۔ یہ غزل اور اگلی دونوں تینوں غزلیں عین انیس بیس برس یا آغاز نوجوانی کے زمانے کی ہیں۔ عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی، عشق اور وحشت میں جو ربطِ نفسی ہے ظاہر ہے لیکن غالب کا اس دیوانگی کو محبوب کے حق میں پلٹ دینا اور یہ کہنا کہ چلو میں دیوانہ سہی لیکن

میری دیوانگی تمھاری شہرت کا باعث ہے۔ یہ کہنا کہ میری وحشت تیری شہرت ہی سہی بدیع گوئی کا کمال ہے۔ غالب کے تخلیقی گھماؤ نے عشق، وحشت، شہرت تینوں کے تصور کو سادہ نہیں رہنے دیا اور یکسر ایک نئی صورت حال پیدا کر دی ہے۔

قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے، فعل کرنا کے تعلق سے پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ غالب اکثر اس کو دو رخا کر دیتے ہیں اور پھر دونوں رخوں کو گردش میں لے آتے ہیں۔ مقصود تعلق کا رکھنا ہے، تعلق رکھنا نہیں چاہتے تو دشمنی ہی رکھیے۔ (ہی) سہی کی تکرار اردو کے رچاؤ کی خاص کیفیت لیے ہوئے ہے۔ سہی کی پہلودار معنویت سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔

تیسرے شعر میں فعل ہونا کو شق کیا ہے اور گنجائش پیدا کی ہے کہ مجلس نہیں تو خلوت ہی سہی۔ حرکیاتِ نفی محبت اور دشمنی میں ہے۔ اور دشمنی کا نہ ہونا بطور محبت ہونے کے ہے۔ غالب نے پہلے مصرع میں نہیں ڈال کے دشمنی کو پلٹ دیا یعنی مانا کہ غیر کو تم سے محبت ہے لیکن مجھے بھی اپنے ساتھ دشمنی نہیں کہ تم سے محبت نہ کروں۔ پھر یہ بھی کہ محبت ہے تو زندگی ہے اور زندگی تم سے وابستہ ہے، اس لیے محبت لازم ہے۔ تقریباً اسی مفہوم کی گونج 40 برس بعد کی ایک غزل میں بھی ملتی ہے جہاں گردش لفظ 'عزیز' میں ہے/ کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز/ کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز/۔

اپنی ہستی ہی سے ہو... قلب میں فعل ہونا ہے۔ ایک طرف ہستی سے آگہی ہے دوسری طرف ہستی سے غفلت ہے۔ آگہی اور غفلت بظاہر ایک دوسرے کا رد ہیں لیکن غالب نے دونوں میں گرہ لگا کر روایتی مفہوم کو ردِ تشکیل کر دیا ہے کہ مقصود ہستی سے ماورا ہونا ہے وہ خواہ آگہی سے ہو یا قطع تعلق سے۔

یہی ربط و تردید عشق اور مصیبت میں ہے کہ فرق فقط تعبیر کا ہے ورنہ اصل مسئلہ تو وفا کا ہے اور ہم وفا سے ہاتھ اٹھانے والے نہیں۔ غزل میں سلاست، روانی اور گھلاوٹ بھی اس درجہ ہے کہ غالب کے اس نوع کے اشعار اکثر ذہن میں پہلے سے بسے ہیں اور خیال لفظوں پر سے پھسل جاتا ہے۔

بہت مشہور شعر ہے جو رشتوں کی ناہمواری اور نباہ دینے کی تمنا کے تناظر میں اکثر

پڑھا جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو لطفِ کلام یہاں بھی رشتۂ نفی سے حاصل ہوا ہے۔ ایک طرف تسلیم کی خُو ہے دوسری طرف بے نیازی کی عادت۔ یہ کہہ کر کہ ہم بھی تسلیم کی خُو ڈالیں گے غالب نے بے نیازی کو بے نیازی رہنے ہی نہیں دیا۔

مقطع بھی ان اشعار میں سے ہے جو اجتماعی حافظے کا حصہ بن چکے ہیں کہ عشق لازمۂ زندگی ہے اور وصل وحسرت الگ الگ نہیں فقط درجاتِ محبت ہیں۔ ظاہر ہے اس طرح کہنے سے وصل اور حسرت دونوں ایک ہی متناقض حقیقتِ جاریہ کے رشتے میں پرو دیے گئے ہیں اور ان کا تخالف گویا کالعدم ہوگیا۔ ظاہر ہے عشق کے جس خیال کی تصور سازی کی جارہی ہے وہ کوئی یک سطحی مجرد شے نہیں بلکہ ایک پُرکار جدلیاتی عمل ہے۔

299 دوستی کا پردہ ہے بیگانگی
منھ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے (نخ+)

یہ شعر غزل 'چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے' میں پہلی بار (نخ) کے حاشیہ پر اضافہ ہوا۔ غالب کی خاص منطق جو جدلیاتِ نفی کے ذریعے معمولہ حقائق کو پلٹتی ہے اور یکسر نئی صورت حال کا جواز پیدا کردیتی ہے، یہاں بھی صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ افتراق کا جو رشتہ دوستی اور بیگانگی میں ہے، وہی منہ چھپانے اور منہ چھپانا چھوڑنے میں ہے۔ دوستی کا پردہ اور منھ چھپانا چھوڑنے میں بھی رشتہ نفی کا ہے۔ محبوب کا عدم التفات وجہِ بیگانگی ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ بیگانگی سے تو لوگوں کو شبہ دوستی کا ہوگا۔ سو اگر واقعتاً بیگانگی مقصود ہے تو بہتر یہی ہے کہ ہم سے منہ چھپانا چھوڑ دینا چاہیے یعنی بیگانگی نہ برتی جائے۔ حرکیاتِ نفی کی لاجواب کردینے والی منطقِ شاعرانہ ایک طرح کا مکرِ شاعرانہ بھی ہے، یعنی مقصود عاشق کا اپنی مراد پانا یا التفات حاصل کرنا ہے۔ شعر کے انوکھے پن کی کلید لفظ بیگانگی کے معمولہ معنی کی ردتشکیل میں ہے۔ (دیکھا جائے تو 'مکرِ شاعرانہ' بھی قولِ محال کے گھماؤ کی ایک صورت ہے)

اسی غزل کا ایک اور عمدہ شعر ہے:

300 منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے (نخ+)

غالب کا شاید ہی کوئی مبصر ہو جس نے اس شعر کی داد نہ دی ہو۔ شعر معنی کی گردش یعنی تشکیل و ردِ تشکیل کی نہایت موثر اور لطیف مثال ہے جو امید کے معنی کو ناامیدی سے اور ناامیدی کے معنی کو امید سے پلٹنے پر قائم ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اس سے معنی میں جو لطیف تلاطم اور کشمکش پیدا ہوتی ہے، وہ شعریاتِ غالب کی لاشعوری تخلیقی رَو میں جدلیاتِ نفی کے تفاعل سے معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔

اگلی قطعہ بند غزل سے یہ دو شعر مزید ملاحظہ ہوں:

300 پھر اسی بے وفا پہ مرتے ہیں
پھر وہی زندگی ہماری ہے (نخ+)

301 بے خودی بے سبب نہیں غالب
کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے (نخ+)

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا اب انیس برس کے بعد کی زیادہ تر ان غزلوں سے سابقہ ہے جو بعد میں تمام و کمال متداول دیوان کے انتخاب میں شامل کی گئیں۔ فارسیت کا غیر ضروری غلبہ اب جاتا رہا ہے۔ حرکیاتِ نفی میں بھی زیادہ عمدگی، روانی اور رچاؤ ہے۔ تاہم جدلیاتی منطق وہی ہے جو لفظوں کے روایتی مفاہیم کو شق کر کے ان میں نئے نئے رشتے قائم کرتی اور معمولہ توقعات کو پلٹ دیتی ہے۔ پہلے شعر میں زندگی کی نئی تعبیر (یعنی بے وفا پر مرنا) اور دوسرے شعر میں بے خودی کی نئی تعبیر (یعنی عشق کی پردہ داری کہ معشوق کی رسوائی نہ ہو) پیش کی ہے جو جمالیاتی لطف و اثر کا باعث ہے۔ جدلیاتِ نفی کا انداز حسبِ معمول معمائی ہے لیکن بادی النظر میں محسوس نہیں ہوتا۔

301 مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے (نخ+)
کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہُوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے (نخ+)
پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے (نخ+)

پھر گرمِ نالہ ہائے شرر بار ہے نَفَس
مدّت ہوئی ہے سَیرِ چراغاں کیے ہوئے (نخ+)
پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمکداں کیے ہوئے (نخ+)
پھر بھر رہا ہوں خامۂ مژگاں بخونِ دل
سازِ چمن طرازیِ داماں کیے ہوئے (نخ+)
باہمدگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے (نخ+)
دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے (نخ+)

یہ بے نظیر غزل بھی دور اول کا کلام ہے۔ نسخۂ بھوپال بخط غالب میں اس کے صرف 13 شعر حاشیے پہ درج ہیں یعنی 19 برس کے کچھ ہی بعد کہے گئے۔ مطلع اور پہلے دو شعر کا اضافہ پہلی بار نسخۂ بھوپال (حمیدیہ) میں 24 برس کی عمر میں ہوا اور چوتھا شعر دو برس بعد نسخۂ شیرانی میں بڑھایا گیا۔ غالب کو اپنی یہ غزل اس قدر پسند رہی ہوگی کہ تمام 17 اشعار متداول دیوان میں شامل کیے گئے۔

عین ممکن ہے کہ غالب نے گل فشانی ہائے نازِ جلوہ کو کیا ہوگیا ... والی المناک غزل جس کو بالعموم محبوب کا مرثیہ قرار دیا جاتا ہے، کچھ ہی پہلے کہی ہو۔ بہرحال زمانہ ایک ہی ہے۔ زیرِنظر سترہ اشعار کی غزل میں بھی حزن و یاس کی زیریں لہر ہے جیسے آگ بجھ گئی ہو لیکن چنگاری کہیں کہیں دہک رہی ہو۔ غزل چونکہ حسن وطرب وکیف ونشاط کے گزرے ہوئے خیالی پیکروں کی بازآفرینی پر مبنی ہے، اس میں دبی دبی ٹیس اور نوسٹلجیا کی برقی رو ہے جو موجِ تہ نشیں کی طرح رواں دواں رہتی ہے۔ محبت کے زمانہ اور عشق ونشاط کی یادیں ایک ایک کرکے ابھرتی ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے نگارخانۂ نشاط، مانی و بہزاد کے مرقعوں کی طرح ورق در ورق کھلنے لگتا ہے۔ نحوی سطح پر اس گلدستہ کو جس گیاہ سے باندھا گیا ہے وہ

اردو گرامر کا ایک معمولی لفظ 'پھر' ہے۔ مطلع 'مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے...' کے ذکر سے شروع ہوتا ہے جس سے ذہن ماضی کی طرف پھر جاتا ہے۔ اس کے بعد ہر ہر شعر یا تو لفظ 'پھر' سے شروع ہوا ہے یا لفظ 'پھر' پہلے مصرع میں آیا ہے۔ یوں سترہ اشعار میں سولہ بار اس لفظ کی تکرار ہوئی ہے، لیکن کیا مجال کہ عام دیسی ہکار آواز 'پھ' سے شروع ہونے والا یہ معمولی لفظ کہیں بھی اکھڑ، یا بے جوڑ معلوم ہو۔ ہر جگہ یہ اردو کی امتزاجی حسن کاری میں ایسا گھل مل گیا ہے کہ زبان کی جادوگری کا حصہ ہوگیا ہے۔ اس معمولی لفظ کے تعامل سے غزل ارتباطِ زمانی و مکانی کا شاہکار بن گئی ہے اور یادوں کا فانوسِ خیال گردش میں آجاتا ہے، ہرچندکہ غزل کی ایمائیت کے پیش نظر زماں و مکاں کے واقعاتی آثار دھندلے دھندلے ہیں۔ لیکن دردِ محبت سے چور عیش فراواں کے مواقع ایک کے بعد ایک نظر میں ابھرتے ہیں اور حسرت و حرمان کی قوس قزح سی بناتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ غزل کی معنیاتی فضا یادوں سے شرابور ہے اور پیکر در پیکر انتہائی گتھی ہوئی ہے، زیریں ساخت کو غور سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ماضی کے حسن و نشاط کی یہ بازآفرینی ممکن ہی لمحۂ حاضر کی محرومی، دکھ اور غیاب کے رشتے کے احساس سے ہوئی ہے۔ یہ رشتہ دوش و فردا کی تقلیب کا ہے جو 'پھر' کی گرہ سے بندھا ہوا ہے یعنی دفترِ ماضی ورق در ورق زمانۂ حال میں کھلتا ہے اور چونکہ ناقابلِ حصول ہے اس لیے سرچشمۂ حُزن و ملال رواں ہے۔ غالب کی امیج سازی بھی یہاں تخلیقی کمال کی نہایت اثر انگیز سطح پر ملتی ہے گویا دل خون ہوچکا ہے اور آرزوؤں و حسرتوں کا ایک دریا ہے کہ موجزن ہے۔

302 پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے (نخ+)
دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے (نخ+)
پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا
جاں نذرِ دلفریبیِ عُنواں کیے ہوئے (نخ+)

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشاں کیے ہوئے (نخ+)
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سُرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے (نخ+)
اِک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فُروغِ مَے سے گلستاں کیے ہوئے (نخ+)

گویا کوئی زمانہ تھا کہ جوشِ قدح سے بزم چراغاں تھی اور یہ سب کچھ میسر تھا، لیکن آج اس سب کی نفی ہے۔ کلمۂ نفی ایک بھی نہیں لیکن داخلی ساخت میں غیاب ہی غیاب ہے جس کو پُر کرنے یعنی جگرِ لخت لخت کو جمع کرنے یا دعوتِ مژگاں کرنے یا نظارہ و خیال کا سامان کرنے یا پندار کا صنم کدہ ویران کرنے کی تمنا ہے۔ مطلع کے بعد کے دس اشعار میں خیالی پیکر ہی پیکر ہیں جن سے تمنا کی حدّت اور بے قراری کا اندازہ ہوتا ہے۔ دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے یا پھر شوق کررہا ہے خریدار کی طلب یا پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا سے گریز ہوتا ہے، اس کے بعد کے اشعار گویا غزل کا کلائمکس ہیں جہاں امیجری اور بھی بے پناہ ہوگئی ہے جس سے کسی مائل بہ کرم شوخ وطرار پیکرِ جمال کے حسیاتی رنگ بڑھنے لگتے ہیں، یوں زلفِ سیاہ رخ پر پریشاں کیے ہوئے ایک دلفریب نو بہارِ ناز کا چہرہ ابھرتا ہے جو فروغ مَے کی مستی سے کھلے ہوئے پھول کی مانند ہے۔

نظم طباطبائی نے لکھا ہے 'تاکے ہے' مرزا نے تاک اور مَے کی مناسبت سے کہہ دیا ہے، یہاں 'ڈھونڈھے ہے'، کہنا چاہیے تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ جی ڈھونڈھتا ہے اس سے اگلے شعر میں موجود ہے اور ہر فعل کی اپنی کیفیت ہے۔ تاک اور مئے کی نسبت معمولی نسبت ہے اور یہاں اس کا مقام بھی نہیں۔ 'تاکے ہے' میں جو بات ہے ڈھونڈھے ہے میں نہیں ہے۔ غورطلب ہے کہ ہر امیج ایک فعل سے بندھا ہوا ہے جو نفی در نفی کا تموج پیدا کرتا ہے۔ اس کلائمکس کے بعد آخری تین شعر اختتام کے ہیں جو تصورِ جاناں کی ٹھہری ہوئی پرسکون آرزومندی پر ختم ہوتے ہیں:

302 پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منّتِ درباں کیے ہوئے (نخ+)
جی ڈھونڈھتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے (نخ+)
غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے (نخ+)

گویا اب نہ وہ فرصت کے رات دن ہیں نہ وہ سامانِ صد گلستاں نہ وہ تصورِ جاناں۔ جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا پوری غزل میں بظاہر کوئی کلمۂ نفی نہیں، نہ ہی لفظ 'پھر' کلمۂ نفی ہے۔ لیکن 'پھر' زیادہ سے زیادہ اعادہ چاہتا ہے ان باتوں کا جو کبھی تھیں اور اب نہیں رہیں۔ گویا داخلی ساخت میں حرکیاتِ نفی ہی نفی مضمر و موجزن ہے۔ آرزومندی اپنی تخیلی غذا محرومی سے حاصل کرتی ہے، تمنا اور شکستِ تمنا یا آرزو اور شکستِ آرزو میں مضمر رشتہ جدلیت کا ہے غالب کا ذہن وشعور جس میں رچا بسا ہوا ہے۔ یہ جدلیت فقط عیش گزشتہ اور اس کے غیاب ہی میں نہیں، یہ جدلیت نشاط و یاس کے عمومی رشتے میں بھی ہے جس سے امیجری کی فضاسازی ہوئی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا اس میں جہاں حسن ونشاط و کیف و سرور کے رنگ ہیں وہاں درد وحرماں وتنہائی کی ٹیس بھی ہے۔ گویا دونوں کیفیتوں میں تناؤ بھی ہے اور یہ باہمدگر مربوط بھی ہیں جس سے جمالیاتی نشاط و سرور کی ایسی کیفیت پیدا ہوئی ہے کہ باید و شاید۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ اگر اس غزل سے کسی ایک امیج کو کم کردیا جائے تو زیادہ فرق ہوگا یا نہیں۔ (خود غالب نے متعدد اشعار کا اضافہ بعد کو کیا، ان اشعار سے پہلے بھی غزل کی قرأت ممکن تھی اور بعض اشعار کے بغیر اب بھی ممکن ہے) لیکن اگر حزن ونشاط کی جدلیت کے رشتے کو یا آرزومندی سے اس کے اعادے کے رشتے کو منہا کردیں تو معنیاتی حسن آفرینی وفضاسازی کا سارا نظام درہم برہم ہوجائے گا، جبکہ یہ بھی صحیح ہے کہ معنیاتی فضاسازی کی حتمی تحلیل ناممکن ہے۔ جدلیاتِ نفی کے تفاعل کی نوعیت ہی ایسی ہے اور یہ اتنا گوناگوں اور بوقلموں ہے کہ اس کی تمام تر کیفیات کا احاطہ کرنا

قریب قریب ناممکن ہے۔ کلام غالب میں قدم قدم پر اس نارسائی کا احساس ہوتا ہے اور یہی جدلیت کا سب سے بڑا نشان ہے۔

302 پنہاں تھا دام سخت قریب آشیانہ کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے (نخ+)

302 تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے (نخ+)

303 لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (نخ+)

پہلے دونوں شعروں کی تخلیقیت میں بھی تفاعلِ نفی درجۂ کمال پر ہے، لیکن آخری شعر تو اس نوع کا ہے کہ اس کے معنیاتی نظام کو تجزیاتی میکانکی زبان کی گرفت میں لایا ہی نہیں جاسکتا۔ یہ سنت منصور و سرمد کا شعر ہے۔ غالب نے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں کا اشارہ کرکے ہاتھوں کے قلم ہونے کا جو امیج خلق کیا ہے اس کی ہولناکی کا کچھ اندازہ اس لاجواب پینٹنگ سے لگایا جاسکتا ہے جو صادقین نے اس شعر پر بنائی ہے۔ جنوں، حکایات، خونچکاں اور قلم ہونے میں جو مناسبتیں ہیں، ایک اور سطح پر لکھنے، ہاتھ، قلم اور حکایات میں جو رشتہ ہے، مزید ایک اور سطح پر خونچکاں اور قلم ہونے میں جو ربط ہے، وہ تہ در تہ اور حرکیاتِ نفی کے پیچ در پیچ تفاعل سے بندھا ہوا ہے۔ اور جدلیت یعنی معنی کی تشکیل و ردتشکیل بھی اپنا جادو جگاتی ہے کہ گویا ہاتھ قلم ہوچکے ہیں لیکن لکھنے کا عمل جاری ہے۔ دوسرے لفظوں میں جس چیز پر قہر و غضب اور پابندی ہے اسی کے کیے جانے پر اصرار ہے۔ لکھنے کا عمل یوں بھی آزادی کا استعارہ ہے، اور جنوں کی حکایاتِ خونچکاں بھی انتہائی موثر ایمائی پیکر ہے نفس انسانی کی عظمت و سربلندی و فتح مندی کا کہ جبر و استبداد اور ظلم و بے انصافی کے خلاف کلمۂ حق کہنا اور بڑی سے بڑی قربانی دینا عین سعادت ہے۔

بزم ہے یک پنبۂ مینا گدازِ ربط سے
عیش کر غافل حجابِ نشۂ محفل نہ پوچھ (نخ)

باب نہم

روایت دوم مشمولہ نسخۂ حمیدیہ، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

(مکتوبہ 1821)

318 آشفتگی نے نقشِ سُوَیدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دُود تھا (ق)
تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا (ق)
تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا (ق)

یہاں سے ہم ان اشعار کو لیں گے جو 19 برس کے بعد اور 24 برس کی عمر سے پہلے کے ہیں یعنی نسخہ بخطِ غالب (روایت اول) (نخ) میں نہیں اور دوسرے نسخے میں ہیں جو 1821 کا مکتوبہ ہے اور بالعموم نسخۂ حمیدیہ (ق) سے منسوب ہے، جسے روایت دوم بھی کہا جاتا ہے۔

اس غزل کے سات اشعار میں چار متداول دیوان میں شامل ہوئے جن میں سے تین یہی ہیں۔ آشُفتگی، نقشِ سُوَیدا، داغ، دُود، ان سب کا رشتۂ تلازم نظر میں رہے۔ داغ جو نقشِ سُوَیدا سے عبارت ہے، دُود اُس کی نفی ہے جس کا رشتہ آشفتگی سے ہے۔ جدلیاتی گردش کا پہلو یہ ہے کہ داغ جو نشان درد وغم تھا آشفتگی کے باعث وہ دھوئیں میں تحلیل ہوگیا گویا درست ہوگیا۔ دوسرے لفظوں میں آشفتگی جو بجائے خود ایک شکل ہے رنج وغم یا

دیوانگی کی، وہی باعث ہوگئی رنج وغم کی درستی کی۔ غالب کی حرکیاتِ نفی میں معنی آفرینی کی یہ تشکیل یا طرفگی بار بار ملتی ہے کہ درد کا لادوا ہونا درد کی دوا ہوجانا ہے۔ اگلے اشعار کی حسن کاری میں بھی یہی جدلیاتی گردش کارگر ہے جو غالب کی معنی آفرینی کا امتیازی پیرایہ ہے، یعنی دونوں انتہاؤں کو رد کرنا اور بیچ کے دھندلے عرصہ (grey area) سے معنی کی طرفوں کو کھول کر لطفِ معنی کا سماں باندھنا۔ خواب میں خیال کو محبوب سے معاملہ تھا جو سود ہی سود ہے لیکن جب آنکھ کھل گئی تو وہ کیفیت نہ رہی (یعنی زیاں) لیکن غالب اس کو پلٹ دیتے ہیں، کہتے ہیں نہ زیاں تھا نہ سود تھا۔ زیاں اس لیے نہیں کہ اصلاً سود بھی سود نہ تھا۔ خواب کی نسبت نیند یا آنکھ کے بند ہونے سے اور آنکھ کھلنے کی نسبت خواب کے ٹوٹنے سے ہے۔ اسی طرح سود خواب کی طرف اور زیاں ہوش کی طرف راجع ہے لیکن غالب دونوں کے معمولہ معنی کو رد کرتے ہیں۔ مقطع میں بھی یہی کیفیت کارگر ہے۔ فارسی اردو شعریات کی قدیمی روایت ہے کہ عاشق خود کو قیس وفرہاد سے بڑھ کر قرار دیتا ہے لیکن غالب کی منطقِ جدلیاتی توقع پیدا کر کے طرفہ دلیل لاتی ہے کہ تیشے سے مرنا تو عام سی چیز ہے، بات تو تب تھی کہ فرہاد سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود نہ ہوتا یعنی موت کو کسی اور طور گلے سے لگاتا۔ غالب کے یہاں روشِ عام کا رد ہر ہر چیز میں جاری و ساری رہتا ہے اور اس کی جدلیاتی گونج بار بار سنائی دیتی ہے:

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیِ رسم و رہِ عام بہت ہے (م)

---

319 کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجے ہم نے مدّعا پایا (ق)
ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا (ق)
سادگی و پُرکاری بیخودی و ہشیاری
حُسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا ، (ق)

پہلا اور تیسرا شعر متداول دیوان میں موجود ہے، تینوں شعر لاجواب ہیں، لیکن دوسرا شعر جو القط کردیا گیا اور جو نسخۂ حمیدیہ کے بعد عام ہوا اتنا عمدہ ہے کہ انسان کی سعی و جستجو، بلند حوصلگی اور آرزومندی کا نشانِ امتیاز بن گیا۔ اگرچہ پہلا شعر معشوق کی شوخی، دوسرا تمنا کی بیقراری اور تیسرا حسن کی مرقع کاری پر مبنی ہے لیکن درحقیقت تینوں میں وہی انوکھی منطق کارگر ہے جو روایتی معنی کو جدلیاتی گردش سے کالعدم کر کے طرفوں کو کھول دیتی ہے اور معنی آفرینی کے نئے امکانات کو اجاگر کرتی ہے۔ مطلع ایجاز کا بھی کمال ہے کہ اتنا بڑا مکالمہ سادہ سے دو مصرعوں میں سما گیا۔ دل کا پانا دال ہے دل کے ہونے پر، غالب اسے رد کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دل تو ہے ہی نہیں، وہ تو پہلے ہی دے چکے ہیں۔ چنانچہ محبوب کا انکار کہ نہ دیں گے ہم، عینِ اقرار ہے کہ یہی تو عاشق کی مراد ہے کہ دل معشوق کے پاس رہے۔ شعر کی داخلی ساخت میں بھی دوہری نفی ہے یعنی نہ دیں گے اور گم کیجیے، اور اثبات بھی دوہرا ہے یعنی پڑا پایا اور مدعا پایا۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ نفی بہ نفی اور اثبات بہ اثبات کے کھیل سے معنی کی ایک انوکھی تشکیل وضع کردی ہے جو شوخی اور دل لگی پر منتج ہے۔ نگاہ شوخی و دل لگی پر ٹھہر جاتی ہے اور بالعموم اندازہ نہیں ہوتا کہ اصل کرشمہ کاری جدلیاتِ نفی کی ہے جو غالب کے ذہن و شعور میں پیوست ہے۔

دوسرا شعر جیسا کہ پہلے کہا گیا شاہکار ہے جس کی داد زمانہ نے دی ہے۔ بظاہر اس میں کوئی اشکال نہیں اور دشتِ امکاں کا ایک نقشِ پا ہونا جدلیاتِ نفی کو بروئے کار لانے کی کھلی وضع رکھتا ہے۔ ایسے بے مثال اور بلیغ شعر کو خود غالب نے یا ان کے سخن فہم احباب نے کیونکر خارج کردیا اس بارے میں اکثر بحث کی گئی ہے، لیکن قرینِ قیاس یہی ہے کہ اس زمانے میں روایتی محاسن و معائب کی جکڑبندی اتنی شدید تھی کہ غالبًا تنافرصوتی کی بنا پر اس کو خارج کرنا پڑا اور مضمون کا اعلیٰ یا ارفع ہونا اس کی عمدگی کا جواز نہ بن پایا۔ دشتِ امکاں لامحدود ہے اور انسان کی تمنا و جستجو، سعی و تجسس اور تگ و تاز کی کوئی حد نہیں۔ غالب دشتِ امکاں کو انسانی سعی و عمل کی تگ و تاز کے مقابلے میں مختصر قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ تمنا کی بیقراری کا یہ عالم ہے کہ پورا دشتِ امکاں ایک نقشِ پا کے برابر ہے

اور روحِ انسانی مضطرب ہے کہ دوسرا قدم اٹھائے بھی تو رکھے کہاں۔ اس میں کلام نہیں کہ تمنا کی بے پایانی کے اس حد درجہ لطیف مضمون کو غالباً سبک ہندی کی روایت و بیدل کے لاشعوری اثر اور غالب کی افتادِ ذہنی میں پیوست حرکیات نفی کے تخلیقی تفاعل نے اپنے طور پر خلق کیا ہوگا، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہندوستان کی اساطیری فضا میں اس نوعیت کے آرکی ٹائپ صدیوں سے کارگر رہے ہیں کہ یہ ممکن نہیں کہ اس کا خیال آئے اور ذہن پرانوں کی روایتوں کی طرف نہ جائے جن میں ایک معمولی دکھائی دینے والے اوتار (وامن वामन) نے ایک قدم میں سرشٹی ناپ لی تھی اور راجا سے کہا تھا بتا اب اگلا قدم رکھوں تو کہاں رکھوں۔

تیسرے شعر کا پہلا مصرع ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔ اس میں دو ناممکنہ چیزوں کو یکجا دکھایا ہے۔ یعنی جہاں 'سادگی' ہو وہاں 'پُرکاری' نہیں ہوسکتی، جہاں 'بیخودی' ہو وہاں 'ہُشیاری' نہیں ہوسکتی۔ جدلیات نفی کا پیچ دوسرے مصرع میں ہے یعنی تغافل تو تغافل ہے، شعری منطق اس جدلیاتی نکتہ پر استوار ہے کہ حسن انوکھا اسی لیے ہے کہ یہ تغافل میں بھی جرأت آزما ہے اور نہ اس کی سادگی سادگیِ محض ہے، نہ بے خودی بے خودیِ محض، یعنی 'سادگی' 'پرکاری' کا اور 'بیخودی' 'ہشیاری' کا پہلو رکھتی ہے۔ غالب رواں دواں اشعار میں بھی سادہ لفظوں کو جس طرح شق کرکے دو رخا یا پہلودار بنا دیتے ہیں، اور سامنے کے معمولہ معنی کو تکثیریت میں بدل کر لٹو کی طرح گھما دیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

320 عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی دردِ بے دوا پایا (ق)
غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا گُم کیا ہُوا پایا (ق)
حالِ دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی
ہم نے بارہا ڈھونڈھا تم نے بارہا پایا (ق)

یہ زمین غالب کو اس قدر پسند خاطر تھی کہ اس میں دو غزلیں ہیں۔ گھلاوٹ لیے

ہوئے یہ کلام بھی نوعمری کے زمانہ کا ہے اُسی نام نہاد غرابت اور اشکال پسندی کے دور کا۔ لیکن رچاؤ اس درجہ ہے کہ لفظ موتی کی لڑی بن گئے ہیں اور روانی ایسی کہ زباں پر ازخود رواں ہوجاتے ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مطلع کے دوسرے مصرعے میں سارا کرشمہ قول محال اور جدلیاتِ نفی کا ہے کہ عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا اسی لیے پایا کہ درد کی دوا پائی اور ایسا درد بھی پایا جو لادوا ہے۔ یعنی درد کے روایتی پامال یا معمولہ تصور کی ردِّتشکیل ہوگئی اور ایسا تصور سامنے آگیا جو ہر طرح کے تعین سے بے نیاز ہے۔ دوسرے شعر میں خوں کیا ہوا دیکھا دل کے وجود پر دال ہے اور گم کیا ہوا پایا عدمِ وجود پر اور دونوں تصورات میں کشاکش نفی اور تناؤ ہے۔ تخلیقی ذہن کی یہی نہج تیسرے شعر میں بھی کارگر ہے، یعنی عشق میں حالِ دل کا معلوم نہ ہونا یا دل کا کھوجانا عام صورت حال ہے، لیکن 'ہم نے بارہا ڈھونڈھا تم نے بارہا پایا' میں جو وضع کارگر ہے وہ ڈھونڈھا/ پانا کی افتراقیت پر راجع ہے اور دل کے کھوجانے کے روایتی اور متعینہ مفہوم کو غیر متعینہ یا انوکھا بنا کر لطافت و ابداع کا سامان فراہم کردیتی ہے۔

320 زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی یارب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پرافشاں نکلا (ق)
بوے گل نالۂ دل دُودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا (ق)

زخم نے داد نہ دی بقول سہا مجددی تلافی و ہمدردی نہ کی۔ یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ تیر سینۂ بسمل سے پرافشاں نکل جائے اور تنگیِ دل کی تلافی نہ ہو یعنی دل تنگ رہے یا تیر کے زخم سے کشادگی پیدا نہ ہو۔ بظاہر پہلا مصرع بیان ہے بطور قولِ متناقض کے اور دوسرا استدلالیہ ہے اور دونوں میں گردش نفی ہے جو مضمون میں حسن پیدا کررہی ہے۔

'بزم' مقامِ دلجمعی ہے اور 'پریشاں ہونا' اس کا رد۔ شعر میں تین امیج ہیں دو غیر مرئی یعنی بوئے گل اور نالۂ دل، اور ایک مرئی یعنی دُودِ چراغِ محفل، تینوں میں پریشانی کا علاقہ ہے اور ان میں قدرِ مشترک ان کا حرکی ہونا ہے یہ تینوں جڑے ہوئے ہیں فعل 'نکلنا' سے

جونفی ہے دلجمعی کی، یعنی نکلنا راجع ہے پریشان ہونے پر اور دال ہے دل نامراد کے حالِ زار پر۔ شعر کے حسنِ معنی میں خاص کردار شعری منطق کا ہے جو مربوط ہے لفظ نکلا کی سہ رخی جدلیات سے یعنی ان تینوں میں سے جو بھی تیری بزم سے نکلتا ہے پریشان حال ہوکر نکلتا ہے۔

321 دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہُوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہُوا (ق)
میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں
وہ ستمگر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہُوا (ق)

لفظ وفا معنی تو رکھتا ہے لیکن محبوب یا دنیا چونکہ وفا سے عاری ہے، اس لیے لفظ وفا شرمندۂ معنی نہیں ہوسکتا یعنی بے معنی ہے۔ شعر میں معنی کی کشاکش کا مدار ظاہر ہے کہ گردش جدلیاتی پر ہے جو مصرعوں میں بھی ہے اور مصرعوں کے مابین بھی ہے۔ یہی کیفیت دوسرے شعر کی ہے۔ محبوب میں وفا کی خو تو ہے نہیں، اس لیے اندوہِ وفا سے نجات کی ایک ہی صورت ہوسکتی ہے یعنی مرجانا۔ اصولاً معشوق کو اس پر راضی ہونا چاہیے تھا، لیکن وہ عاشق کے مرنے پر بھی راضی نہیں۔ ردِ تشکیل کا پیچ راضی نہ ہونے میں ہے جو نفی (اندوہِ وفا سے چھوٹوں) کی نفی ہے۔

322 شوق ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عُریاں نکلا (ق)
شورِ رسوائیِ دل دیکھ کہ یک نالۂ شوق
لاکھ پردے میں چھپا پر وہی عُریاں نکلا (ق)
ہے نوآموزِ فنا ہمتِ دُشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا (ق)

ہر رنگ استعارتاً ہے بمعنی ہر حالت یا ہر صورت میں، لیکن لغوی معنی کو بھی نظر میں رکھیں تو شوق ہر رنگ اور رقیبِ سروساماں میں کشاکش نظر آئے گی، لیکن اصل کشاکش

دوسرے مصرعے میں ہے جو مثالیہ ہے۔ غالب نے بجائے تصویر کے پردۂ تصویر کہہ کر پہلے تو پردہ پوشی کی توقع پیدا کی، پھر لفظ عریاں سے اس توقع کو رد کیا کہ قیس اس پردے میں بھی عریاں ہی رہا۔ یہاں معمولی لفظ 'میں' (یعنی تصویر کے پردے میں) کا کردار بھی معمولی نہیں۔ پردے 'پہ' کہا جاتا تو معنی محدود ہو جاتے اور لطف جاتا رہتا۔ یہاں پردہ بطور استعارہ ہے کہ قیس 'پردے میں' بھی عریاں ہی رہا جیسا وہ اصلاً تھا۔ پردہ بطور ایہام بھی ہے یعنی سطحِ تصویر۔ نفی کی کشاکش پردے اور عریاں میں صاف ہے۔ دیکھا جائے تو تصویر ورقِ سادہ پر بنائی جاتی ہے اور تصویر کشی کا عمل اس فردِ سادہ میں سے تصویر نکالنا یعنی عدم کو وجود میں لانا ہے، لیکن عدم یہاں عدم ہی رہا۔ غالب کے تخلیقی عمل میں جدلیات اس درجہ جاگزیں ہے کہ اس کے ذرا سے مس سے سامنے کی بات کو گھما کر اس میں کوئی ایسا نادر پہلو پیدا کر دیتے ہیں کہ لطف و انبساط کی گرہ کھل جاتی ہے۔ عشق کا رقیبِ سرو ساماں ہونا سامنے کی بات ہے، تصویر کے پردے میں قیس کا عریاں نکلنا پہلے معنی کی توثیق بھی کرتا ہے لیکن اس کو دوسری انتہا پر پہنچا کر اس کی طرفیں بھی کھول دیتا ہے۔ غالب کے یہاں جس بے ساختگی سے یہ سب کچھ ہوتا ہے اس سے گمان گزرتا ہے کہ شاید اس جدلیاتی شعری منطق کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہو اور لاشعوری بھی۔

دوسرے شعر میں تقریباً یہی مضمون ہے۔ شور فقط بلند آہنگی ہی نہیں، سودا، جنوں یا دیوانگی بھی ہے بلکہ یہاں مراد یہی ہے جو لازمۂ رسوائی ہے۔ توقع کی جاتی ہے کہ عاشق ضبط سے کام لے اور نالہ ہائے شوق کو دبا کر رکھے۔ باقی پردے اور عریاں میں نفی کا عمل وہی ہے جو پہلے بیان ہوا۔

تیسرے شعر میں ہمتِ دشوار پسند کا موضوع ہے جو غالب کا پسندیدہ مضمون ہے۔ غالب کے شعرشناس جانتے ہیں کہ غالب اکثر اس کو بھی سادہ نہیں رہنے دیتے اور اس کی ردتشکیل کر دیتے ہیں، یعنی ہمت دشوار پسند تو ہے، لیکن دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں۔ تصوف میں فنا اور دانش ہند میں شُونیہ تا کی آگہی دشوار ترین مرحلہ ہے۔ لیکن غالب کہتے ہیں کہ سخت مشکل ہے کہ یہ کام (یعنی دشوار ترین کام) بھی آسان نکلا۔ جدلیاتی گردش کی

کارفرمائی کرشمہ کاری کی حد تک ہے۔ کمال یہ ہے کہ غالب اسے جادو بنادیتے ہیں اور سہلِ ممتنع کی وجہ سے نظر چندھیا جاتی ہے، سہلِ ممتنع اس لیے کہ بظاہر اس سے زیادہ آسان پیرایۂ بیان میں اتنی پیچیدہ اور گھومتی ہوئی بات نہیں کہہ سکتے۔ اب جو غزلیں آرہی ہیں ان میں غالب کی نکتہ رس حسن کاری و بے ساختہ معنی آفرینی کا آرٹ ایسے درجۂ کمال پر ملتا ہے کہ اس سے بہتر کا تصور کیا ہی نہیں جاسکتا۔ ان میں انتخاب بھی مشکل ہے کہ جدلیاتی تفاعل کے اعتبار سے بھی ہر شعر انتخاب ہے۔

327 بسکہ دُشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (ق)
وائے دیوانگیِ شوق کہ ہردم مجھ کو
آپ جانا اُدھر اور آپ ہی حیراں ہونا (ق)
327 عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عُریاں ہونا (ق)
328 کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ
ہائے اُس زود پشیماں کا پشیماں ہونا (ق)

یہ غزل اور اس سے پہلے کی غزلیں (نشان زد'ق') نسخۂ حمیدیہ کی غزلیں ہیں یعنی یہ چوبیس برس سے پہلے کا کلام ہیں۔ عین ممکن ہے کہ یہ ایک ہی برس میں کہی گئی ہوں۔ سابقہ غزل کے فقط تین شعر متداول دیوان میں منتخب ہوئے جبکہ مندرجہ بالا شاہکار غزل کے نو کے نو اشعار شامل ہوئے۔ سابقہ غزل کے آخری شعر ... سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا، اور مندرجہ بالا غزل کے مطلع ع بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا، میں مطابقت ظاہر ہے۔ وہاں تخصیص فنا کی تھی، یہاں تعمیم ہر کام کی ہے یعنی ہر کام کا آسان ہونا دشوار ہے۔ تعمیم دوہری ہے، یعنی کام کی بھی اور آدمی کی بھی۔ آدمی کو generic معنی میں استعمال کیا ہے اور اس کی تفریق انسان سے کر کے تخصیص انسان کی کی ہے۔ جدلیات کا عمل یہاں تہ در تہ اور حد درجہ پیچیدہ ہے جو شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے۔ گویا ہر

کام کا آسان ہونا دشوار ہے، حتیٰ کہ آدمی جو بظاہر انسان ہے اس کو بھی انسان ہونا میسر نہیں۔ یہ ان اشعار میں سے ہے جہاں جدلیاتِ نفی چلتا ہوا جادو بن گئی ہے اور شعری منطق کی جان ہے۔ بظاہر نہایت سادہ اور معمولی لفظوں کی معمولہ توقعات پلٹنے سے شعر خیال افروزی کا کرشمہ بن گیا ہے، اور وہی فرسودہ اور معمولہ لفظ اپنی عمومیت سے ماورا ہوکر طرفہ چراغاں کا سماں پیدا کردیتے ہیں۔ بظاہر آدمی اور انسان ہم معنی ہیں، خود غالب کی تعریف میں حالی کا نہایت عمدہ مصرع /'معنیِ لفظِ آدمیت تھا' / یا مومن کا کہنا /مومن آیا ہے بزم میں تیری؛ صحبتِ آدمی مبارک ہو/ آدمی اور انسان کی ہم معنویت کا کھلا ہوا ثبوت ہیں۔لیکن غالب کی شعری منطق غالب کی شعری منطق ہے اور دعویٰ محتاج ثبوت نہیں کہ استدلالیہ سحرِ حلال ہے، دونوں مصرعے ایک دوسرے کی طرف راجع ہیں۔آدمی جاندارِ محض ہے اور انسان خال خال ہے بالکل جیسے ہر کام آسان نہیں ہوا کرتا اُسی طرح ہر آدمی بھی انسان نہیں ہوا کرتا۔ سوائے بسکہ کی فارسی ترکیب کے سب لفظ سامنے کے لفظ ہیں، لیکن غالب کے ابداع کا کمال ہے کہ نفی کی منطق سے خیال بندی کچھ اس نوع کی ہوئی ہے کہ وہی سیدھے سادے عام لفظ انوکھے اور طرفہ معنی سے برقیا گئے ہیں۔

دوسرے شعر میں دیوانگیِ شوق عاشق کو دوڑاتی ہے کہ مراد برآئے گی۔لیکن آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا۔حرکیات نفی کا تفاعل اتنا حیران ہونے میں نہیں جتنا ضمیر 'آپ' کے دوہرے استعمال میں ہے، یعنی دونوں باتیں جو ناکامی کے رشتے میں ہیں، خود اسی سے سرزد ہوتی ہیں۔ ہرچندکہ عاشق کو معلوم ہے کہ ادھر جانے کا فائدہ خاک نہیں، تاہم وہ آپ ہی ادھر جاتا ہے اور آپ ہی حیران ہوتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جانا بربنائے امید ہے اور حیراں ہونا امید کی نفی ہے۔

تیسرا شعر ان اشعار میں ہے جہاں امیج معنی کی تحلیل سے پہلے ذہن کے پردے پر نقش ہوجاتا ہے۔ غالب کے مصوروں نے ایسے اشعار سے خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ قتل گاہ سے زیادہ اندوہ و اذیت کی جگہ کیا ہوگی۔ شہادت وقتل وخون غزل کی ایمائی شعریات کا حصہ ہیں، عشق میں قتل عین سعادت ہے۔ یہ ظلم و جفا سے استعارے کے رشتے

میں بھی ہے۔ چنانچہ قتل کے ساتھ عشرت کا لفظ اسی رعایت سے ہے اور شمشیر کے عریاں ہونے کو عیدِ نظارہ کہنا تصور کی منفیت کو حدِ انتہا تک منقلب کرنا ہے جو باعثِ لطف ہے۔ پری گارنا نے غالب کے ایسے اشعار کی امیجری پر ایک مبسوط مضمون لکھا ہے (انڈین لٹریچر، شمارہ اکتوبر 2002، ص 176-154) اور انھیں سرمد کی شہادت کے سانحے سے جوڑا ہے جو غالب سے لگ بھگ ایک صدی پہلے ہوا تھا اور جس کے المناک آرکی ٹائپ عوام کے اجتماعی لاشعوری حافظے میں زندہ تھے۔

آخری شعر غالب کے ان اشعار میں ہے جو ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکے ہیں اور زبان زد خاص و عام ہیں اور مختلف وقتوں، مختلف موقعوں اور مختلف صورتوں میں پڑھے جاتے ہیں اور نکتہ رسی کا حق ادا کرتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں امرِ واقعہ کا بیان ہے کہ محبوب نے قتل کے بعد جفا سے توبہ کر لی، اول تو پشیمانی ہی اس کے مزاج سے بعید ہے کہ جفا کی نفی ہے جو معشوق کا عین مزاج ہے۔ irony یوں کہ جفا کاری کی انتہا یعنی قتل کا ارتکاب ہو چکا ہے، اب باقی کیا رہا۔ سو irony کا پہلا عنصر یہ ہے کہ پشیماں ہونا ردِ تشکیل ہے جفا کاری کی۔ لیکن غالب کی طرفگی اتنے ہی پر اکتفا نہیں کرتی، غالب نے فقط پشیماں ہی نہیں کہا زود پشیماں کہا ہے، زود پشیمانی میں طنز کی دھار تیز ہے، بہت خوب، ستم تو ہو چکا۔ یوں دوہری تقلیب سے irony بھی دوہری ہوگئی اور طنز اور درد و کرب کا وار بھی گہرا گیا۔ وفا و جفا انسانی رویے کے دو رخ ہیں، غالب نے نفی درنفی کی گردش سے دو انتہاؤں سے ہٹ کر معنی کا ایک نیا عرصہ خلق کر دیا جو انسانی صورتِ حال کے بیک وقت ان گنت دردناک اور مضحک پہلوؤں کی ترجمانی کرتا ہے اور روایتی میکانکی زبان کے ماورا ہے۔ ایسے اشعار کو ہر کوئی اپنے تناظر میں پڑھتا اور لطف اندوز ہوتا ہے۔ دریدا جب کہتا ہے کہ معنی لامحدود ہے کیونکہ تناظر لامحدود ہے، تو متن کی زمانیت کے قولِ محال کو سمجھنے میں لوگوں کو دقت ہوتی ہے۔ غالب کے اشعار تقریباً ڈیڑھ دو صدی پہلے اس حقیقت کو منکشف کر چکے ہیں۔

328 پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا

دل جگر تشنۂ فریاد آیا (ق)

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا (ق)
سادگی ہائے تمنا یعنی
پھر وہ نیرنگِ نظر یاد آیا (ق)
زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی
کیوں ترا راہگزر یاد آیا (ق)
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (ق)
میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا (ق)

چوبیس برس کی عمر سے پہلے کی اس غزل کی فضابندی مطلع ہی سے ہوجاتی ہے اور ردیف 'یاد آیا' سے اس فضابندی کو قائم کرنے میں مزید مدد ملتی ہے۔ ایک بار پھر ان اشعار میں جوانی کے چوٹ کھائے ہوئے دل کی پکار ہے اور محبوب سے بچھڑ جانے کا تصور ہے، جو سراپا دردمندی و گداز تھا ورنہ / پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا، دل جگر تشنۂ فریاد آیا / کیوں کہا جاتا۔ دیدۂ تر بچھڑنے والے کی مجبوری اور بے اختیاری کی تصویر ہے، بھیگی ہوئی دو آنکھیں سطح ذہن پر ابھرتی ہیں اور ان کی خاموشی بہت کچھ کہہ دیتی ہے۔ دوسرا مصرع جی بھر آنے اور کچھ نہ کہہ سکنے کی بے بسی کی تصویر ہے۔ لیکن جہاں پہلا مصرع بے صدا ہے، دوسرا مصرع باصدا ہے (فریاد) جو تشنۂ تکمیل ہے، یعنی کلیجہ منہ کو آئے اور کچھ کہا نہ جائے ہرچند کہ کہنے کو جی چاہے۔

دوسرے شعر میں قیامت اور وقتِ سفر کا ایمائی ذکر ہے۔ تیسرے شعر سادگی ہائے تمنا... میں غالب کے خاص انداز کی جھلک ہے جہاں سادگی ہائے تمنا اور نیرنگِ نظر میں جدلیت ہے جو معنی کو سادہ نہیں رہنے دیتی۔ اگلے شعر کے دونوں مصرعوں میں افتراقیت ہے جو معنی کو گردش میں لے آتی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ لفظ راہ گزر میں بھی گزر ہے، زندگی تو

گزر ہی رہی تھی، بے خلل، کہ تیری راہ گزر نے زندگی گزرنے کے عمل میں خلل ڈال دیا اور جینا محال کر دیا۔

کوئی ویرانی سی ... ایجاز و اختصار کا کمال ہے۔ شارحین نے طرح طرح سے اس بے ساختگی، معنی پروری اور پہلوداری کی داد دی ہے۔ ہمیں فقط یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ دشت سے ویرانی منسوب ہے اور گھر سے آبادی، لیکن دشت آباد بھی ہوسکتا ہے اور گھر ویران بھی۔ یہ معمولہ معنی کی واضح تقلیب ہے۔ یعنی دونوں ایک دوسرے کی نفی ہیں۔ لیکن غالب کے تخلیقی ذہن کو معمولہ سے نسبت گوارا ہی نہیں۔ غالب یہ نہیں کہتے کہ گھر ویران ہے یا دشت ویران ہے، وہ تو کہہ رہے ہیں کہ کوئی ویرانی سی ویرانی ہے۔ ظاہر ہے کہ گھر اور دشت دو رخا جوڑا binary ہیں جن میں رشتہ ربط و نفی کا ہے اور دونوں ایک فوقیتی درجہ بندی hierarchy بھی ہیں۔ جس میں ایک کے معنی دوسرے سے قائم ہوتے ہیں۔ غالب کے لاشعوری تخلیقی عمل میں جدلیت تو کارگر رہتی ہی ہے 'ویرانی سی ویرانی' کہہ کر غالب اول تو فوقیتی ترتیب کو بے دخل کرتے ہیں کہ گھر اس درجہ دشت کے مماثل ہے اور دشت گھر کے، کہ کسی کو کسی پر ترجیح نہیں ہے۔ دوسرے گھر اور دشت میں جو افتراقیت یا نفی ہے غالب اس نفی کی بھی نفی کرتے ہیں کہ جہاں تک تعلق ویرانی کا ہے دونوں ایک ہیں۔ یوں تکثیری معنی کا چراغاں ہوتا ہے۔ غالب تنقید جس کو اکثر پہلودار اشعار کہتی آئی ہے، وہ دراصل جدلیات نفی کی کرشمہ کاری ہے۔

اس غزل کا مقطع بھی نادرہ کاری کی مثال ہے کہ لڑکپن میں مجنوں کو مارنے کے لیے سنگ اٹھایا تھا کہ (اپنا) سر یاد آ گیا۔ مجنوں استعارہ ہے ذلت و رسوائی سے اور سر سے مراد ہے ہوشمندی و سمجھ داری، اور دونوں میں ربطِ نفی ہے کہ ہوشمند لوگ ہی دیوانے پر پتھر اٹھاتے ہیں۔ سو پتھر اٹھایا ہی تھا کہ عشق میں دیوانگی کا خیال آیا یعنی خود میرا مقدر بھی تو یہی تھا (چنانچہ یہ سوچ کر باز رہا)۔ دوہری جدلیت یوں کہ اپنے مقدر یا دیوانگی کا یاد آنا بھی تو ہوشمندی کی دلیل ہے۔ یوں غالب نے 'مجنوں' اور 'سر' میں جو ربط و نفی ہے اس نفی کی بھی نفی کر دی اور معنی کی گرہ کھل گئی، یعنی معنیِ معمولہ بیدخل یا بے مرکز (decentre) ہو گیا۔

مقررہ یا متعینہ معنی محدود اور کلیشے ہوتا ہے جبکہ تخلیقی ہنرمندی سے بیدخل کیا ہوا معنی دور تک اور دیر تک معنی کی تخم پاشی کرتا ہے۔ ہم دیکھتے آئے ہیں کہ جدلیات نفی کے باعث معنی نادر کی تخم پاشی غالب کی وضع خاص ہے۔

330 حُسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد (ق)
شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہُوا میرے بعد (ق)
کون ہوتا ہے حریفِ مےَ مرد افگنِ عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی میں صَلا میرے بعد (ق)
تھا میں گلدستۂ احباب کی بندش کی گیاہ
متفرق ہوئے میرے رفقا میرے بعد (ق)

روایت دوم میں دال کی ردیف میں غالب کی یہ واحد غزل ہے۔ مطلع بظاہر یہی کہتا ہے کہ اہلِ حسن کو میرے مرنے کے بعد غمزے کی کشاکش سے فرصت ہوگئی لیکن بات فقط اتنی نہیں ہے کیونکہ لفظِ کشاکش کچھ اور کہتا ہے۔ اہلِ جفا وہی ہیں جو اہلِ حسن ہیں اور اہلِ حسن وہی ہیں جو غمزے کی کشاکش پر قادر ہیں۔ ان تینوں میں تلازمیت ہے۔ ردیف 'میرے بعد' میں اشارۂ زمانی ہے کہ پہلے جو کیفیت تھی بعد میں اس کی نفی ہوگئی۔ غمزہ حسن کا لازمہ ہے کہ جو چیز فطرت کا حصہ ہو اس کے لیے کشاکش کی ضرورت نہیں۔ اہلِ جفا کے تناظر میں کشاکش سے یہ تاثر ملتا ہے کہ غمزہ و ناز و ادا حسن والوں کا حصہ تو ہیں جفا کا لازمہ بھی ہیں۔ شعر کا حسن غمزے کی کشاکش اور آرام سے ہونا کی قطبیت اور ان کے عرصۂ معنی کے تناؤ میں ہے۔ ردیف 'میرے بعد' کی وجہ سے پوری غزل ایک زمانی گلدستہ تو ہے ہی، یعنی پہلے جو حالات تھے یا کیفیت تھی اب وہ نہیں ہے، اشعار کا لطف حالات کے منقلب ہوجانے کی انوکھی تعبیر میں ہے اور اکثر یہ تعبیر جدلیات نفی کی کسی نہ کسی تدبیر سے کام لیتی ہے، مثلاً حسن میری موت کے بعد غمزے کی کشاکش سے چھوٹ گیا اور اب

اہلِ جفا آرام سے ہیں جبکہ غمزہ و ناز و ادا حسن کا لازمہ ہے اور اس کی کشاکش سے نجات مل ہی نہیں سکتی۔

دوسرے شعر میں شمع کے روشن رہنے اور سیاہ پوش ہوجانے میں تناؤ ہے۔ شمع کی تطبیق شعلۂ عشق سے ہے اور دھوئیں کی تطبیق سیاہ پوش سے ہے اور ان دونوں میں رشتہ ربط ونفی کا ہے۔ جب تک عاشق زندہ تھا شعلۂ عشق روشن تھا۔ شمع بجھنے کے بعد اس میں سے دھواں اٹھنا منفی پیکر ہے روشنی کے نہ رہنے کا، شعر کا حسن اس منفی پیکر کی تقلیب یعنی اس کے معمولہ معنی کو پلٹ دینے میں ہے، یعنی یہ دھواں نہیں بلکہ عاشق کے نہ رہنے کے بعد شعلۂ عشق کی سیاہ پوشی ہے جو ماتم پر دال ہے۔ اس شعر سے بحث پہلے بھی آچکی ہے۔

کون ہوتا ہے ... میں بھی پہلے اور بعد کی صورت حال میں کشاکش ہے۔ یہ اُن اشعار میں ہے جس کی الگ الگ قرأت سے لوگوں نے الگ الگ مفاہیم اخذ کیے ہیں۔ شعر کا حسن اس میں نہیں کہ کسی دوسرے کا حریفِ مئے مرد افگنِ عشق ہونا ناممکن ہے۔ غزل کی شعریات کا تقاضا ہے کہ میرِ افسانہ قیس و فرہاد کو بھی خاطر میں نہیں لاتا اور سب سے بڑا مثالی عاشق وہ خود ہے، چنانچہ اس کے مرنے کے بعد کوئی حریفِ مئے مرد افگنِ عشق کیسے ہوسکتا ہے۔ لیکن غالب نے /کون ہوتا ہے/ اور / ہے مکرر لب ساقی میں صلا / کہہ کر روایتی تصور کو خاصا منقلب کردیا ہے۔ حالی نے یادگار میں خود غالب کے حوالے سے جو وضاحت کی ہے کہ پہلا مصرع بھی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور اس مصرع کو وہ مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں پڑھتا ہے، کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق؟ جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اس مصرع کو مایوسی کے لہجہ میں پڑھتا ہے، یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ شعر کی یہ تعبیر صوتی قرأت یعنی لہجہ اور آواز پر منحصر ہے۔ لیکن خود شعر کے متن میں افتراقیت اور صلا کی آواز ہمیشہ کے لیے کھلی ہوئی ہے، فقط الگ الگ لہجے میں پڑھ دینے سے ایک دو معنی تو قائم ہوسکتے ہیں، لیکن دوسرے امکانات exhaust نہیں ہوجاتے جو متن کی اپنی معنی پروری کی قوت میں ہیں۔

334 آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک (ق)

334 دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہوتے تک (ق)
عاشقی صبر طلب اور تمنا بیتاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہوتے تک (ق)
ہم نے مانا کہ تغافل نہ کروگے لیکن
خاک ہوجائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک (ق)

تعجب ہوتا ہے جن تمام بے مثل غزلوں کا ذکر آرہا ہے وہ چوبیس برس کی عمر سے پہلے کی ہیں۔ ان میں سے اکثر اشعار گنجینۂ معنی کے طلسم بلاخیز سے لبریز ہیں۔ ستم ظریفی سی ستم ظریفی کہ تقریباً ایک صدی تک غالب کے مداح ان مایۂ ناز غزلوں کو بعد کے زمانے کا کلام سمجھتے رہے اور پہلے کے تمام کے تمام کلام کو کجروی کا شکار، بعید از فہم اور دور از کار کلام سمجھتے رہے۔ سر کرنا بمعنی فتح مندی اور مسخر کرنے کے ہے۔ یعنی کسی مہم کا سر کرنا، لیکن سر زلف کی رعایت سے بھی ہے۔ غالب نے آہ کی حدتِ تاثیر اور زلف کی درازی کے پیش نظر زلف کا سر ہونا باندھ کے زلف کو ناتسخیر مہم کے معنی میں ردتشکیل کیا ہے۔ کون جیتا ہے بمعنی میں رہوں گا ہی نہیں جب تک اثر ہوگا عمر گزر چکی ہوگی۔ عمر، اثر، جینا، زلف کی درازی، سر، سب اثبات کے نشانات ہیں، ان کی نفی 'کون جیتا ہے' سے کی ہے اور موت کے خیالی پیکر کا تصور وجہِ کشاکش معنی اور موجب لطف و سرور ہے۔

دوسرے شعر کی تمثیل میں قطرہ وہی ہے جو موج ہے۔ لیکن موجوں کا جال دہن نہنگ کے سیکڑوں حلقوں کی طرح ہے جو منھ کھولے ہوئے ہیں۔ ان سب کی نفی قطرۂ نیساں ہے جو صدف کی آغوش میں گُہر بنتا ہے۔ تمثیل کے کردار اپنی جگہ پر لیکن حسنِ معنی کی کیفیت 'دیکھیں کیا گزرے ہے' کے خیالی پیکر کی توقع سے پیدا ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں مجسم نفی کی منظر کاری ہے جو خوفناک ہے۔ جس کا رد خطرات کے اس تصور سے کیا ہے جن سے گزرنے کے بعد قطرۂ نیساں جو بطور انسان کے ہے، گُہر کا مرتبہ پاتا ہے۔ پوری غزل مرصع ہے اور ہر ہر شعر زبان زدِ خاص و عام ہے۔

عاشقی صبر طلب ... میں جدلیاتِ نفی نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔ دل کا کیا رنگ کروں اور خونِ جگر ہوتے تک میں جو نسبت ہے اس کا جواب نہیں۔ خونِ جگر کھانا رائج محاورہ ہے، جگر خون ہونا بھی ممکن ہے لیکن خونِ جگر ہوتے تک دل کا کیا رنگ کروں، یہاں رنگ کے روایتی معنی ردتشکیل ہوگئے۔ بالخصوص اس تناظر میں کہ تمنا قرار کی اور عاشقی صبر کی ضد ہے۔ ان دونوں میں مدت کی گیرائی نہیں جبکہ دل کا خونِ جگر ہونا زماں طلب ہے۔ دراصل 'ہوتے' میں استمرار ہے اور 'تک' میں زمانی مدت کی گنجائش۔ اس وجہ سے اس غزل کے تمام اشعار میں ایک ایسی دھندلی فضاسازی ہے جو استمرار زمانی کی توقع سے پیدا ہوتی ہے اور حسرت و ارمان کو راہ دیتی ہے۔ افسوس کہ ابھی غالب کی ردیفوں اور ان کی معنیاتی فضابندی پر قاعدے کا کوئی کام نہیں ہوا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ردیفوں میں اکثر و بیشتر حروف جار، افعال، امدادی افعال یا کثیرالاستعمال سہل و سادہ الفاظ آتے ہیں جن میں طویل مصوّتوں اور غنّیت کی تکرار ہوتی ہے جو روانی و نغمگی اور کیفیت کی سماں بندی میں مدد دیتی ہے۔ غالب کے یہاں معنی کی کرشمہ کاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ سامنے کی ردیفوں سے اور معمولی افعال و حروف کی الٹ پھیر سے ایسے ایسے معنی نکالتے اور سماں بندی کرتے ہیں کہ دیکھتے بنتی ہے۔ غزل کے ہر شعر کا مفہوم ہرچند کہ الگ ہوا کرتا ہے تاہم ہم نے مانا... کو اگر مطلع کے معنیاتی تسلسل میں پڑھا جائے تو شعر کا لطف دوبالا ہوجاتا ہے۔ استمرار تو ہے ہی، یہاں مستقبل کی پرچھائیں بھی ہے۔ مانا کہ عاشق کا سینہ امید سے بھرا ہوا ہے کہ محبوب کرم کرے گا ہی کرے گا۔ تغافل نہ کروگے میں ہرچند کہ نفی ہے لیکن اس کی تہ میں اثبات ہی اثبات ہے یعنی امکان ہے کہ کرم کروگے۔ تاہم تم کو خبر ہونے تک میں ایک لمبی مدت درکار ہے۔ مزے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بظاہر خاک ہوجائیں گے ہم میں کچھ 'ہونا' بتایا گیا ہے اور ہونا میں اثبات کا شائبہ ہے لیکن بطور محاورہ ختم ہوجانا مٹ جانا۔ ظاہر ہے کہ حسنِ معنی توقع کے رد اور کشاکش میں ہے۔

346 ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (ق)

گردشِ ساغرِ صدجلوۂ رنگیں تجھ سے
آئنہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے (ق)

بے پناہ حرکیاتی مطلع ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے ہار نہ ماننے والے عزمِ مسلسل، جدوجہد اور سعی وجستجو کا پُرتشویق استعارہ ہے۔ یہ کشمکش ہی جدلیات اساس ہے یعنی جتنی ناکام ہوتی ہے اتنی مہمیز ہوتی ہے، جتنی رفتار تیز کرتا ہوں، بیابان اتنا آگے بھاگتا ہے، جتنا قدم اٹھاتا ہوں منزل اتنی ہی دور ہوجاتی ہے۔ تصوف کے سفر میں منزل امکان میں تو ہے، غالب کے جدلیاتی سفر میں منزل ممکن ہی نہیں، یہ مسلسل تحرّک ہے اور لامختتم ہے۔

مقطع میں معشوق کے جلوۂ رنگیں کو ساغرِ ہوشربا سے تشبیہ کیا ہے، اور آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں کو خود سے نسبت کیا ہے۔ دونوں میں قطبیت ظاہر ہے۔ لطیف نکتہ جسے نظم طباطبائی نے بھی نظرانداز کردیا یہ ہے کہ حیرانی کو نسبت آئینہ سے تو ہے لیکن آئینہ داری، جلوۂ رنگیں کی ہوشربا کیفیت کو اور بھی بڑھا دیتی ہے اور نتیجتاً حیرت کو بھی۔ دوہری گردش ظاہر ہے۔

347 جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی (ق)

348 حُسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسد
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی (ق)

دہانِ زخم اور راہِ سخن میں قطبیت ظاہر ہے۔ یہی کشاکش وعدۂ صبر آزما اور تمنا کے درمیان ہے۔ جیسے راہ سخن وا کرنے کے لیے فقط دہان ہی نہیں، دہانِ زخم چاہیے، ویسے ہی فروغِ شمعِ سخن کے لیے فقط دل ہی نہیں، شمع کی طرح دلِ گداختہ چاہیے۔ شمع جل جل کر پگھلتی ہے تب کہیں جاکر روشنی ہوتی ہے۔ یہی کیفیت فروغِ سخن کی ہے۔ کشاکش جدلی ظاہر ہے۔

354 دھمکی میں مرگیا جو نہ بابِ نبرد تھا
عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا (ق+)

جاتی ہے کوئی کشمکش اندوہِ عشق کی
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا (ق+)

یہاں سے وہ اشعار شروع ہوتے ہیں جو نسخۂ حمیدیہ کے حاشیے پر بڑھائے گئے اور محققین نے جن کو 1821 کے کچھ بعد کا قرار دیا ہے۔ یعنی یہ 24 کی عمر کے کچھ بعد کا کلام ہوسکتا ہے۔

مثالی عاشق کا مضمون غزل کی شعریات کا لازمہ ہے۔ غالب نے یہاں بھی مثالی عاشق کے لیے الگ گنجائش نکالی ہے۔ عشق کی نسبت سوزِ دروں اور گداختگی سے ہے۔ اول تو اسی کی ردتشکیل ہوئی ہے۔ غالب پے در پے ایسے لفظ لائے ہیں جن سے فولادی عزم اور صلابت کا تاثر ابھرتا ہے۔ بابِ نبرد، نبرد پیشہ، طلب گارِ مرد نیز لفظوں کے سُر میں 'ر' اور 'د' کی تکرار نظر میں رہے، مزید یہ کہ نبرد کی 'ب' باب کی 'ب' اور طلب کی 'ب' سے نسبت رکھتی ہے۔ یہ آوازیں پانچ پانچ بار آئی ہیں۔ 'ب' بندشی آواز ہے اور 'ر' سیال یعنی بندشی نہیں ہے۔ توجہ طلب ہے کہ ان تمام آہنی لفظوں سے جس دبدبے اور ولولے کی توقعات پیدا ہوتی ہیں، لفظ دھمکی اُن کو آنِ واحد میں ڈھا دیتا ہے۔

جاتی ہے کوئی کشمکش ... میں نفی مضمر ہے، یعنی اندوہِ عشق کی کشمکش نہیں جاتی۔ لطف بیان کا ایجاز دوسرے مصرع میں ہے۔ دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا۔ عشق میں دل تو جاتا ہی ہے سو وہ چلا گیا یعنی محبوب نے لے لیا۔ غالب کہتے ہیں ہرچند کہ دل چلا گیا لیکن دل کا درد باقی ہے اور اندوہِ عشق کی کشمکش جوں کی توں بنی ہوئی ہے۔ یہ مضمون سبک ہندی کے اساتذہ کے یہاں کئی جگہ ملتا ہے کہ دل تو چلا گیا لیکن جہاں دل تھا وہاں درد ہی درد کا عرصہ بنا ہوا ہے۔ ظاہر ہے /دل کا درد/، /دل بھی اگر گیا/ سے نفی کے رشتے میں ہے اور اندوہِ عشق کی کشمکش کے بنے رہنے سے اس کی ردتشکیل ہوئی ہے۔

354 محرم نہیں ہے تو ہی نواہاے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا (ق+)
کاوش کا دل کرے ہے تقاضا کہ ہے ہنوز
ناخن پہ قرض اس گرہِ نیم باز کا (ق+)

نسخۂ حمیدیہ کے حاشیہ کی غزل ہے۔ سب کو اتفاق ہے کہ مطلع بے مثل ہے۔ نسبت بھی اور قطبیت بھی محرم اور حجاب؛ اور ساتھ ہی نواہائے راز اور پردۂ ساز میں ہے۔ شعر کشاکش اور ندرتِ معنی سے لبریز ہے اور لطف کی بات ہے کہ مناسبتِ لفظی کی بھی نہایت عمدہ مثال ہے۔ لیکن معنی کی کیفیت اپنا الگ سماں پیدا کرتی ہے۔ محرم، حجاب، راز، پردہ، ساز، سب 'نوا' کی نسبت سے ہیں۔ شعر کو شارحین نے بالعموم حسنِ شاہدِ حقیقی کے معنی میں لیا ہے۔ لیکن دیکھا جائے تو یہ جلوۂ معنی یعنی متن کی معنی پروری کا شعر بھی ہے کہ ملفوظی نظام ہرچند کہ بمنزلہ حجاب کے ہے لیکن بطور پردۂ ساز کے دعوتِ نظارہ بھی دے رہا ہے اور متن معنی پروری کے امکانات یعنی نواہائے راز سے لبریز ہے۔

شعر کا کلیدی پیکر لفظِ 'گرہ' ہے جس کو نسبت کیا ہے تنگیِ دل یا دل گرفتگی سے جس کے کھولنے کی کاوش و کوشش ناخن پر قرض ہے اور کشائش معنی بھی اسی میں ہے۔ دیکھا جائے تو طرفیں یہاں بھی کھلی ہوئی ہیں کہ ہر کوشش ادھوری اور ناتمام ہے، دل گرفتگی جیسے باقی رہتی ہے، لطفِ معنی کی گرہِ نیم باز بھی زمانیت کے ناخن پر قرض رہتی ہے اور کاوش یعنی قرأت سے تقاضا جاری رہتا ہے۔

355 عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہوجانا (ق+)
تجھ سے قسمت میں مری صورتِ قُفلِ ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہوجانا (ق+)
دل ہوا کشمکشِ چارۂ زحمت میں تمام
مٹ گیا گھسنے میں اس عُقدے کا وا ہوجانا (ق+)
اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا (ق+)

پہلے تینوں شعر مثالیہ ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ سبک ہندی کی خیال بندی اور مضمون آفرینی میں جو صنعت سب سے زیادہ استعمال ہوتی ہے وہ مثالیہ یا استدلالیہ ہی ہے۔

غالب کی تخلیقی ہنرمندی کا کمال یہ ہے کہ ہر ہر صنعت شعر کے دوسرے لوازم اور متن کی معنی پرور ساخت کا اس حد تک حصہ ہوجاتی ہے اور جاری و ساری جدلیاتی تفاعل بھی اتنا تحلیل ہوجاتا ہے کہ جب تک معنیاتی نظام کی ایک ایک گرہ کو نہ کھولا جائے، تہ نشیں کارکردگی کا پورا اندازہ ہو ہی نہیں سکتا۔ نسخۂ حمیدیہ کی آخری غزلوں میں زبان کا رچاؤ اور دیسی روزمرہ کی گھلاوٹ اور بے ساختگی بھی ایسی حدِ کمال پر ملتی ہے کہ باید و شاید۔ مطلع سلاست اور شعری منطق کا شاہکار ہے، فنا فی الذات کے سامنے کے مضمون کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے، عشرت بمعنی کامیابی و کامرانی۔ شعر کو معمائی کیفیت اور اعجاز کی سطح دوسرے مصرع کے قولِ محال نے دی ہے۔ درد اور دوا میں مناسبت ہے کہ دوا درد کو رفع کرتی ہے لیکن یہاں خود درد یعنی 'عدمِ دوا' ہی دوا ہے کہ جب کوئی تکلیف حد سے گزر جاتی ہے تو لادوا ہوجاتی ہے۔ غالب کے ایسے اشعار میں اکثر سامنے کی معمولہ حقیقت بدل جاتی ہے اور لفظوں کے روایتی معنی پلٹ جاتے ہیں اور ایک نئی حقیقت نئی معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہوجاتی ہے۔

قفلِ ابجد کی خوبی یہ ہے کہ حروف کے ملتے ہی جوڑ الگ ہوجاتا ہے یعنی بات بن جاتی ہے، لیکن یہاں بات کے بنتے ہی بات بگڑ گئی ہے، یعنی بجائے جڑنے کے جدائی ہوگئی ہے۔ معمولی سے جدلیاتی پیچ نے مضمون کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

گرہِ دل چارۂ زحمت سے تو کھل نہیں سکتی، گرہ کا گھستے گھستے مٹ جانا ہی اس کا کھل جانا تھا لیکن تب تک دل کا کام تمام ہوچکا ہوگا۔ ظاہر ہے افتراقیت گرہ کے گھسنے اور وا ہوجانے میں ہے۔

اب جفا سے بھی ہیں محروم ... شعر کا حسن سامنے کے لفظوں کے معنی کو گھما دینے اور انھیں روزمرہ کی بیساختگی کے ساتھ متن میں پرو دینے میں ہے۔ جفا اور وفا ایک دوسرے کا بالعکس بلکہ نفی ہیں۔ غالب ان دونوں کے روایتی معنی کو گردش میں لاکر ایک تیسرے معنی کو خلق کرتے ہیں یعنی 'غیرِ جفا' جو جفا اور وفا دونوں سے ہٹ کر ہے اور حددرجہ تکلیف دہ ہے۔ اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہوجانا، اسی 'غیرِ جفا' کی تکلیف کی شدت سے کہا ہے جس نے شعر

کی ایمائیت میں جان ڈال دی ہے اور اسے نکتہ رسی اور جدت ادا کا نادر نمونہ بنادیا ہے۔

357 نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت (ق+)

اکثر شارحین نے معنی کو 'حقیقت' اور صورت کو 'مجاز' کے معنی میں لیا ہے لیکن شعر اس سے کہیں زیادہ کہتا ہے۔ اور غالب کا مسئلہ بھی اس سے مختلف ہے۔ بیدل نے معنی کے مسئلہ پر ناصر علی سرہندی سے جو کہا تھا اور مثنوی 'عرفان' میں سخن کے باب میں جو گفتگو آئی ہے اس سے ہم باب ششم میں بحث کر آئے ہیں۔ سر و برگ بمعنی ساز و سامان۔ نہیں کی وجہ سے یہ مبنی برنفی ہے جبکہ دوسرا مصرع راجع بہ نشاط ہے۔ معنی فقط اتنا نہیں جس کو عرفِ عام میں معنی کہا گیا ہے۔ شعر فہمِ عام کی تکذیب کے معنی میں بھی کلام کرتا ہے گویا 'گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی' اور زندگی کی نشاط کو ہر سطح پر انگیز کرنے کی دعوت بھی دیتا ہے 'نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے؛ روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے' مزید یہ کہ صورت و معنی کا میکانکی رشتہ غالب کو کبھی منظور نہیں رہا، عدمِ معنی بھی سخن کرتا ہے اور خاموشی ام اللسان ہے، یعنی 'خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے'۔

360 دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے (ق+)
ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تُندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے (ق+)
غیر کو یارب وہ کیونکر منعِ گستاخی کرے
گر حیا بھی اُس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے (ق+)
گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے (ق+)
ہو کے عاشق وہ پری رُخ اور نازک بن گیا
رنگ کھُلتا جائے ہے جتنا کہ اُڑتا جائے ہے (ق+)

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھنچتا جائے ہے (ق+)

یہ ان تین چار غزلوں میں سے ہے جو (ق) کے آخر میں اضافہ ہوئی ہیں یعنی 25 یا 26 برس کا کلام ہے، متن کا رچاؤ اور بیساختگی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ خیال بندی، دقیقہ سنجی اور فلسفیانہ پیچیدگی جو پہلے صاف ظاہر ہوتی تھی اب گویا متن کے ریشوں میں ایسی گھل گئی ہے کہ بے غور کیے پتہ ہی نہیں چلتا، جدلیاتی تفاعل بھی اب کہیں زیادہ تہ نشیں ہوگیا ہے۔ مطلع میں قطبیت میرِ افسانہ اور اس کے تخیلی عکس میں ہے جو اپنی قسمت اور خود پر رشک کرتا ہے، شعر کی حسن کاری دیکھنا اور دیکھنا کے فصل میں ہے کہ اپنا دیکھنا، دیکھا نہیں جاتا۔

شعر کی خوبی ایسے استدلال میں ہے جو بظاہر نظر نہیں آتا۔ بیخود دہلوی کہتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں پہلے مصرعے کے مفہوم کو تشبیہ کیا ہے جبکہ فقط اتنا نہیں ہے۔ دوسرا مصرع دال ہے افتراقیت پر اس معنی میں کہ اگر گرمیِ اندیشہ سے مراد خیالات کا باطنی تلاطم و اضطراب ہے تو آبگینہ کا پگھلنا زبان کا معنیاتی صہبا کی تندی کی تاب نہ لاسکنا بھی ہوسکتا ہے؛ اس میں کلام نہیں کہ شعر کا لطف و انبساط فقط استعاراتی نظام کی مطابقت میں نہیں، باہمی تناؤ اور کشاکش میں بھی ہے۔

شرمانا بھی حیا کے معنی میں ہے لیکن دونوں میں فرق بھی ہے۔ بقول نظم طباطبائی حیا کو ذی روح فرض کرلیا ہے، اس میں لطیف نکتہ یہ ہے کہ اس کے آنے سے معشوق شرما جاتا ہے۔ شعر کا مزہ شرمانا اور حیا کے بیک وقت ہم معنی ہونے اور مختلف ہونے میں ہے۔

'ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے' سہل زبان کے دو سادہ سے محاورے ہیں، شعر دونوں کو مدمقابل لانے کی جدلیاتی وضع سے قائم ہوا ہے۔

اس میں بھی پچھلے شعر کی طرح پہلے مصرع میں سادہ سا بیان ہے، لطف کلام دوسرے مصرع کی جدلیاتی وضع اور دو دیسی محاوروں کی بے ساختہ گردش میں ہے، یعنی پری رخ کا عاشق ہونا بعید از قیاس تھا، یہ انہونی ہوگئی ہے۔ سونے پہ سہاگا یہ ہے کہ عشق میں پری رُخ

معشوق کا رنگ جتنا اڑتا جاتا ہے اتنا کھلتا جاتا ہے یعنی وہ پہلے سے زیادہ خوبرو اور خوبصورت ہوتا جاتا ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ ان کا ذہن وتخیل 'اُڑنا' اور 'کھلنا' جیسے معمولی افعال اور محاوروں میں سہج جدلیاتی وضع سے معجزاتی طور پر ابداع کا پہلو نکال لیتا ہے۔

یہ ساری غزل جدلیاتی وضع کے فعلیہ محاوروں سے لبریز ہے اور مضمون کا انوکھاپن اور طرفگی بھی انھیں سے قائم ہوتی ہے۔ یہاں کوئی ترکیب سازی یا بندش بھی نہیں، سامنے کے معمولی لفظ ہیں جن سے غالب توقع کو پلٹ کر نئے معنی قائم کردیتے ہیں اور انھیں لفظوں کو گھما کر ابداع کا حق ادا کردیتے ہیں۔ اس شعر میں کھینچنا سادہ سا فعل ہے، اس میں تین طرفہ تناؤ پیدا کرنا بدیع گوئی کا کمال ہے، ایک کھینچنا تو مصور کا نقش کھینچنا ہے، دوسرے کھینچنا متعدی اور تیسرے کھنچنا لازم، ان تینوں میں تناؤ کا رشتہ پیدا کیا ہے جو اپنا ہی لطف رکھتا ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ غالب کس سہولت سے متن کی صورت گری کرتے ہیں، دونوں معنی کی کشاکش کی حسن کاری اور بیساختگی کے ساتھ ساتھ پہلے معنی کا بھی اہتمام رکھا ہے اور مصور کی نقش کشی کے سیاق میں معشوق کے ناز وتمکنت کا لحاظ بھی پیدا کرلیا ہے۔ غالب میں فارسی کی خداداد قابلیت تو تھی ہی، اردو کے دیسی روزمرہ کی قابلیت بھی کم نہیں جس سے بعد کا اکثر و بیشتر کلام دوآتشہ ہوگیا ہے اور اس میں ایجاز ومعمائی شان پیدا ہوگئی ہے۔ مندرجہ بالا اشعار اس کی عمدہ مثال ہیں۔

362 کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آجائے ہے مجھ سے
جفائیں کرکے اپنی یاد شرما جائے ہے مجھ سے (ق+)
خدایا جذبۂ دل کی مگر تاثیر الٹی ہے
کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھنچتا جائے ہے مجھ سے (ق+)
ادھر وہ بدگمانی ہے ادھر یہ ناتوانی ہے
نہ پوچھا جائے ہے اس سے نہ بولا جائے ہے مجھ سے (ق+)

363 سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے (ق+)

تکلف بر طرف نظارگی میں بھی سہی لیکن
وہ دیکھا جائے کب یہ ظلم دیکھا جائے ہے مجھ سے (ق+)
ہوئے ہیں پانو ہی پہلے نبردِ عشق میں زخمی
نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے (ق+)
قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے (ق+)

پوری غزل جدلیاتی معنویت سے لبریز ہے۔ جوانی کی اس غزل میں ردیف 'مجھ سے' کی فضابندی بھی غورطلب ہے۔ غزل کی شعریات میں عاشق تو قلب میں ہے ہی۔ مگر یہاں واردات کی آنچ ہے اور کہیں کہیں لفظ دہکتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ ضمیر 'مجھ' گویا مرکزِ کائنات ہے۔ ہرچند کہ معلوم یہ ہوتا ہے گویا فضا مائل بہ کرم ہے لیکن حرف 'کبھی' اس ساری فضا سے نفی کے رشتے میں ہے۔ یعنی ہمیشہ نہیں بلکہ 'کبھی'۔ نیکی اور جفا میں نسبت ہے لیکن اصل پیکر شرما جانے کا ہے۔ اس نے پوری خیالی تصویر کو اخلاص کے سونے سے چمکا دیا ہے۔ دوسرا شعر نفی درنفی کی کشاکش کے اعتبار سے بے پناہ ہے۔ اول تو جذبۂ دل کی تاثیر ہی الٹی ہے یعنی جتنا کھینچتا ہوں اتنا اور کھنچ جاتا ہے یعنی دور ہو جاتا ہے۔ کھنچنا میں مفہوم فقط جسمانی ہی نہیں نفسیاتی بھی ہے۔ ایک ہی فعل کی دو ملفوظی شکلوں سے اس کے معنی کو روتشکیل کرنا کوئی غالب سے سیکھے۔ ایک اور صورت جذبۂ دل کے تناظر میں موقلم کی بھی ہے کہ جتنا کھینچتا ہوں نقش کھنچتا یعنی تصویر بنتی چلی جاتی ہے مگر یہ 'تاثیر الٹی ہے' سے عدم مناسبت کے رشتہ میں بھی ہے۔ لفظ کھینچنا سے غالب کے بالعکس جدلیاتی مفاہیم اخذ کرنے کی ہنرمندی اپنا جواب نہیں رکھتی۔

تیسرے شعر میں چار ٹکڑے ہیں اور دو بدو متصادم ہیں کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ اگلا شعر تمام و کمال ناامیدی اور نفی میں ڈوبا ہوا ہے۔ اے ناامیدی کیا قیامت ہے کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے۔ لیکن بات اتنی ہی ہوتی تو کوئی بات ہی نہ تھی۔ نفی کا یہ سارا منظرنامہ شروع کے چھوٹے سے ٹکڑے /سنبھلنے دے مجھے/ کی resistence کے

سیاق میں ہے۔ یعنی اصل چیز تابِ مقاومت ہے اور یہ سعی و کوشش کہ ناامیدی کے اس منظرنامہ میں بھی میرا افسانہ خیالِ یار سے ہاتھ اٹھانا نہیں چاہتا۔ تکلف برطرف ... میں بھی شعری منطق مقدمہ در مقدمہ وہی ہے جو اس غزل کے اگلے دونوں شعروں میں ہے۔ وہ دیکھا جائے کب یہ ظلم دیکھا جائے ہے مجھ سے، میں غالب نے فعل 'دیکھا' کو دولخت کردیا ہے۔ اور ایک دیکھا دوسرے دیکھا کے رد میں ہے یعنی پردہ داری اس درجہ ہے کہ خواہ میں ہی اُسے دیکھوں یہ بمنزلہ ظلم و زیادتی کے ہے اور مجھ سے دیکھا نہیں جاتا، بوجہ رشک یا بوجہ بے پردگی یا بوجہ کچھ اور۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہاں ضمیر مجھ بھی گویا دو ہیں یعنی وہ 'مجھ' اور ہے جو دیکھا جائے کا فاعل ہے اور وہ مجھ اور ہے جس سے ظلم دیکھا نہیں جاسکتا۔ اگلے شعر میں پھر دو مقدمے ہیں جن کی جدلیاتِ نفی اور رد در رد دوسرے مصرعے کے دونوں ٹکڑوں میں 'نہ' کی تکرار سے ظاہر ہے/نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے/نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے/۔ مقطع کو شارحین نے رشک کی انتہائی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس میں بھی دو مقدمے ہیں، مناسبتِ لفظی بھی ایسی ایسی کرشمہ کاریاں کرتی ہے کہ دیکھتے بنتی ہے۔ پہلے مصرعے میں سفر کا تناظر اور دوسرے میں خدا کو بھی نہ سونپنے کا ادّعا۔ دونوں مقدمات ایک دوسرے کے مدّمقابل ہیں۔ وقت سفر کہتے ہیں خدا کو سونپا۔ غالب اس کو ردِتشکیل کرکے کہتے ہیں، کہ مجھ سے تو وہ کافر خدا کو بھی نہیں سونپا جاتا، کیا قیامت ہے کہ وہ مدعی کا ہمسفر ہو۔ غالب نے نہ صرف محاورے 'خدا کو سونپا' کو نفی سے بدل دیا بلکہ جدلیاتی کشاکش کی پوری طاقت سے مدعی کے ہم سفر ہونے پر بھی سوالیہ نشان کھینچ دیا۔ زیریں ساخت میں کافر اور خدا کی افتراقیت بھی کم معنی پرور نہیں۔

363 وہ آکے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے (قِ+)

363 کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغِ نگہ کو آب تو دے (قِ+)

دکھا کے جنبشِ لب ہی تمام کر ہم کو
نہ دے جو بوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے (قِ+)

پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے (ق+)

نسخۂ حمیدیہ کے آخر کی غزل ہے۔ ظاہری ملفوظی ساخت سے ہرگز اندازہ نہیں ہوتا کہ متن کی گہرائی میں جدلیاتی وضع کارگر ہے اور طرفگی اور لطف بیان کی جڑیں اوپری سطح پر نہیں ہیں۔ نفی کا پہلا بیج ردیف 'تو دے' کی 'تو' میں ہے جس پر صرف طباطبائی نے انگلی رکھی ہے کہ مطلع میں پہلے مصرع کا 'تو' امکاں کے معنی رکھتا ہے یعنی خواب میسر آنا ممکن ہے۔ دوسرے مصرع میں خواب کے لیے 'تو' کے معنی خواب کے امکان کی نفی کے ہیں یعنی خواب ہی کا آنا بڑی چیز ہے۔ کشاکش معنی کا تناؤ ظاہر ہے۔ 'تو' جیسے معمولی لفظ کو جو بجنسہٖ کوئی بڑے معنی نہیں رکھتا، اسم اور فعل کے بیچ میں لاکر ہر جگہ لطیف سا کھنچاؤ پیدا کر کے ابداع کا حق ادا کرنا تشکیل شعر کا معجزہ نہیں تو کیا ہے، جس سے ہر جگہ مضمون میں ندرت اور انوکھاپن پیدا ہو گیا ہے۔

غالب کا بچپن برج کے علاقہ میں رچا بسا ہوا تھا، فارسی کے گٹھاؤ کے ساتھ ساتھ اکثر بھاشا کی گھلاوٹ سے غالب زبان کی امتزاجی دوآتشہ لطف کاری اور معنی آفرینی کا عجیب و غریب سماں پیدا کر دیتے ہیں۔ اگلے شعر میں 'لگاوٹ' نے بھی یہی کام کیا ہے، اول تو لگاوٹ اور رو دینے کے حسیاتی پیکر ہی مبنی بر کشاکش ہیں، اس پر محبوب کا رو دینا، یعنی آنسوؤں کا چھلکنا اور 'تو' کی مدد سے یہ امتناعی تصور کہ سوائے تمہارے کوئی دوسرا اس طرح تیغِ نگاہ کو 'آب' نہیں دے سکتا، یعنی کسی دوسرے کی بھیگی ہوئی نگاہوں میں حُسن کا یہ جادو نہیں۔ آنسو اور آب اور آب دینا بھی غور طلب ہیں کہ ایک معنی سے کیا کیا معنی پیدا ہوتے ہیں۔ شعر واردات اور لگاوٹ میں باہم کھنچنے اور روٹھنے کے تناؤ کو نہایت سہولت سے بیان کرتا ہے لیکن شعر سادہ نہیں ہے۔

بوسہ منھ سے دیا جاتا ہے، جواب بھی منھ سے دیا جاتا ہے۔ جواب تو دے، بمعنی منع ہی کر دے لیکن منع کرنے میں بھی منھ کا کھولنا شرط ہے۔ اسی طرح جنبشِ لب اور کام تمام کرنا میں بھی قطبیت کا رشتہ ہے۔

آخری شعر کی شوخی اور سحر کاری میں دیسی لفظ 'اوک' نے عجب بے تکلفی اور لاجواب کردینے والی منطق کا جواز پیدا کردیا ہے۔ کمال پیالہ کو 'اوک' سے تشبیہ کرنے میں بھی ہے اور پھر جدلیاتی تفاعل سے پیالہ کو بیچ سے ہٹا دینے اور شراب کو ترجیح دینے میں بھی ہے کہ پیالہ نہ سہی چلو اوک ہی سے پلادو۔ جبکہ پیالہ بالعموم شراب کے معنی میں ہے، یہاں اس معنی کو شق کر کے انوکھا مضمون پیدا کیا ہے جس سے شعر ندرتِ بیان اور بیساختگی کا چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔

امیج سازی: شاخِ گل جلتی تھی مثلِ شمع گل پروانہ تھا

مرزا کی شاعری نے کیا بہ لحاظ مضامین وتخئیل اور کیا بہ لحاظ جدت اسلوب و ندرت ادا اور کیا بہ لحاظ شوکتِ تراکیب و الفاظ و نزہت استعارات وتشبیہات ایسا بے مثل نقش قائم کیا ہے کہ جس کی داد ماہرین نے طرح طرح سے دی ہے۔ مولانا سہا نے لکھا ہے کہ شاہدِ معنی شاعری میں روح کی مثال ہے، لباس اس کا نازنین ہے اور بدیع و بیان اس کا گہنا ہے۔ غالب کے تحسین شناسوں نے ہر ہر جلوہ کو سراہا ہے اور ہر ہر پہلو کو چھان مارا ہے۔ غالب نے کہا تھا کہ شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں۔ ہم نے زیادہ تر سروکار شاہدِ معنی سے رکھا ہے اگرچہ زبان و اسلوب و پیرایۂ اظہار و بدیع و بیان بھی اس سے الگ نہیں ہیں، اور ہر چند کہ ہمارا زاویۂ نظر ہیئتی نہ ہوکر معنیاتی ہے، تب بھی بالواسطہ یا بلاواسطہ جملہ جمالیاتی و بدیعی وسائل زیر بحث آتے ہی رہے ہیں۔ کلام غالب کے اولین دو پڑاؤ سے گزرتے ہوئے نظر بعض مقامات پر رک رک جاتی ہے جہاں شعر کی عمدگی علاوہ دوسری بدیعی خوبیوں کے خیالی پیکروں کی تصویری ندرت، حُسن پروری اور امیج سازی سے ہے نہ کہ کسی اور پیرایۂ بیان کی بدولت۔ ایسا نہیں کہ یہ معنیاتی بحث سے الگ کوئی مبحث ہے، ہر ہر لفظ کسی نہ کسی خیالی پیکر کو انگیز کرتا ہی ہے، خواہ وہ ذہنی تجرید ہو یا حسّیاتی نقش، معنی قائم ہی پیکروں سے ہوتے ہیں۔ یہ بھی ہے کہ بسا اوقات تفہیم کا عمل پورا ہی نہیں ہوتا کہ کوئی خاص حسّیاتی پیکر ذہن میں چمکنے لگتا ہے یا برقی قمقموں کی طرح جلنے بجھنے لگتا ہے، اور معنی گستری اسی

مرکزی امیج سے ہوتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر واقعی غالب کے ذہن و شعور کو جدلیاتی تفاعل سے خاص نسبت ہے اور یہ حرکیات غالب کی تخلیقی افتاد میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہے تو کیا امیج سازی کا تخلیقی عمل اس سے ہٹ کر ہے یا یہاں بھی وہ جوہر جاگزیں ہے جس کی بحث ہم اٹھاتے آرہے ہیں۔ اس اہم سوال کا جواب ذیل کے اشعار میں دیکھتے ہیں جو انھیں دواوین نسخوں سے لیے گئے ہیں:

149 دیکھ اُس کے ساعدِ سیمیں و دستِ پُرنگار
شاخِ گل جلتی تھی مثلِ شمع گُل پروانہ تھا (نخ)

شعر کی حسیاتی پیکریت ذہن میں نقش ہوجاتی ہے۔ ساعدِ سیمیں اور دست پُرنگار دو چیزوں کا ذکر ہے لیکن امیج حددرجہ مرکب ہے جس نے محبوب کے حسن کی شدت کو تصویر در تصویر کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ دست پُرنگار بطور پھول کے ہے یا بطور شمع کی لَو کے، شعر میں اتنی نسبتیں اور رشتے ہیں اور تہ در تہ کہ سب تحلیل کی زد میں نہیں آسکتے۔ گل پروانہ تھا بمعنی فنا تھا بطور پروانے کے۔ پروانہ شمع کی رعایت سے بھی ہے۔ پورے مرکب امیج کو شاخِ گل کہا ہے اور شاخِ گل کو مثلِ شمع جلتے ہوئے دکھایا ہے۔ جلنا رشک کا مضمون بھی ہوسکتا ہے، جلنے کو نسبت آتشِ گل سے بھی ہوسکتی ہے اور شمع بھی جلتی ہے۔ شمع روشنی اور حُسن کا استعارہ بھی ہے۔ مزید یہ کہ شمع مومی ہوتی ہے اور موم کی نسبت سیمیں سے ہے، نیز شمع روشن ہے تو ساعدِ سیمیں کے حسن کے سامنے پانی پانی ہوئی جاتی ہے۔ مضمر حرکیات نفی ہر طرف کارگر ہے۔ شمع کی نسبت سے پروانے کا امیج ہے اور گل کو پروانہ کہا ہے، یعنی دستِ پُرنگار ساعدِ سیمیں پر فدا تھا۔ گل پروانہ تھا میں حسن کاری یہ ہے کہ گل، شاخِ گل کی رعایت سے بھی ہے اور شمع کے جلنے کی رعایت سے بھی کہ شمع میں آگ ہوتی ہے اور پھول میں بھی آگ ہوتی ہے۔ پروانہ آگ پر جل مرتا ہے اور شمع کے بجھنے کو بھی گُل ہونا کہتے ہیں۔ مضمر نفی کا تفاعل یہاں بھی ہے۔ پیکروں کے گچھے اور ان کے متعلقات اپنی اپنی جگہ خوب ہیں اور ان میں باہم ربط بھی ہے اور کشاکش بھی جو غالب کا خاص انداز ہے۔ شعر کا ابداع اس کی حددرجہ بلیغ پیکرسازی میں ہے جس کی زیریں ساخت میں جدلیت تہ نشیں نہ

ہو ایسا بھی نہیں ہے۔

186 گل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سرخوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز (نخ)

پچھلے شعر کی طرح یہ بھی انیس برس کی عمر سے پہلے کا عجیب و غریب حسیاتی شعر ہے اور اپنی وضع کا الگ شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں پو پھٹنے، غنچوں کے چٹکنے اور پھولوں کے کھلنے کا منظر ہے۔ اس کے بالمقابل گلِ محبوبی کی رعایت سے نرگسِ مخمور کا منظر ہے جو ہنوز سرخوشِ خواب ہے۔ آنکھ کو نرگس کہا جاتا ہے اور ادھ کھلی آنکھ نرگسِ مخمور ہے جو بوجہ خمار و مستی اور بھی پُرکشش ہوگئی ہے کہ سرخوشِ خواب یعنی ننداسی ہے۔ محبوب کے سونے یا سوتے سے جاگنے کا منظر ہے۔ مخمور کی رعایت خواب سے ہے لیکن خواب صبح ہونے کے رد میں ہے اور پو پھٹتے ہی خواب ٹوٹنے لگتا ہے۔ معنی پروری کی تہ نشیں دلفریب کیفیت سے پیکریت کی حسن کاری فزوں تر ہوگئی ہے۔

195 ہوں بہ وحشت انتظار آوارۂ دشتِ خیال
اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشمِ غزال (نخ)

معشوق کو سیہ چشم کہا جاتا ہے۔ معشوق کی آنکھیں جو حسن و سیاہی میں مشابہ ہیں چشمِ غزال سے۔ غزال کی رعایت سے دشت کا تصور ہے جو نسبت رکھتا ہے آوارگی اور وحشت سے۔ ذکر انتظار کا ہے جو بہ شکلِ وحشت ہے اور آوارۂ دشت خیال اسی رعایت سے کہا گیا ہے۔ اس پیکر در پیکر امیج سازی سے ایک سیاہ چشم وحشت زدہ غزال کا تصور ابھرتا ہے، وحشت زدگی کے باعث دور سے دو سیہ آنکھیں چمکتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ کالی آنکھوں کی چمک کو 'اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشمِ غزال' کہہ کر بے پناہ کردیا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سیاہ و سفید کی حرکیات نفی سے 'اک سفیدی مارتی ہے' کہہ کر کالی آنکھوں کی وحشت، حیرانی اور چمک تینوں کو بیک جنبشِ قلم حسّی پیکریت عطا کرکے تاثر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے جو اعجاز سے کم نہیں۔ تعجب ہے کہ ایسے بے پناہ اشعار کاٹ کر پھینک دیے گئے اور انتخاب میں نہیں لیے گئے۔

199 تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم (نخ)

اوپر کے تینوں عمدہ اشعار کی طرح یہ شعر بھی کلامِ منسوخ کا حصہ ہے۔ گلشن اور گلشن کے تعلیقات غزل کی خیالی پیکریت کا حصہ ہیں لیکن غالب نے اپنی طرفگی سے امیج کاری کو یہاں بھی پیچ در پیچ مرکب کر کے لطفِ معنی کا عجیب سماں پیدا کیا ہے۔ تماشائے گلشن کی افتراقیت تمنائے چیدن سے ہوئی ہے۔ اسی طرح بہار آفرینا کی نفی انسان کی تمنا کاری اور گناہ گاری سے ہوئی ہے۔ دوسرے مصرعے کی بیساختگی اور معصومیت غضب ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ انسان کی گنہگاری کو جو بمنزلہ معصیت اور معائب کے ہے اسے لازمۂ تمنا و تماشا بتا کے جو فطرت کا جوہر ہے، گنہگاری کا ڈنک نکال دیا ہے اور عدالتِ عالیہ میں نوعِ بشر کو دادرسی کا مستحق ٹھہرایا ہے۔ بہار آفرینا میں بھی مضمر حرکیات ہے کہ جب گلشن کو بہار افزونی عطا کی گئی ہے تو چیدن کا حق بھی تو عطا فرمایا جائے ورنہ بہار آفرینی کس کام کی۔ یہ غالب کے مسلکِ خاص کا شعر ہے، اور اس کا شمار عمدہ اشعار میں ہوتا ہے، ہر چند کہ انتخاب کرنے والوں کی نگاہِ حسن بیں سے یہ رہ گیا۔

204 گل غنچگی میں غرقۂ دریائے رنگ ہے
اے آگہی فریبِ تماشا کہاں نہیں (نخ)

پھول کا کھلنا اور اس کا مرجھانا عام مضمون ہے لیکن غالب کے تخیل کی کرشمہ کاری اور حرکیات کا تفاعل کچھ ایسا ہے کہ رنگ و نور کا ایک گلشن آنکھوں میں کھُب جاتا ہے۔ فریبِ تماشا تو ہر جگہ ہے، غالب کا کمال یہ ہے کہ گُل جو غنچگی کے دریائے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے، اور مرکزِ تماشا ہے بجائے خود فریبِ تماشا کا شکار ہے۔ ظاہر ہے کہ حرکیات نفی تماشا اور فریب تماشا میں ہے۔ ایسا عمدہ شعر اور اسے بھی کلام منسوخ ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔

206 اے نواسازِ تماشا سر بکف جلتا ہوں میں
یک طرف جلتا ہے دل اور یک طرف جلتا ہوں میں (نخ)

ہے تماشاگاہِ سوزِ تازہ ہر یک عضوِ تن
جوں چراغانِ دوالی صف بہ صف جلتا ہوں میں (نخ)

ان اشعار سمیت اب تک امیج سازی کے سب اشعار منسوخ کلام سے ہیں۔ پانچ شعروں کی اس غزل میں کئی اشعار کی امیج کاری دیوالی کے چراغاں کی مرہونِ منت ہے۔ لگتا ہے یہ منظر غالب کو بہت مرغوب تھا۔ یوں بھی غالب کے ذہن وتخیل کو روشنی اور چراغاں کے خیالی پیکروں سے خاص نسبت تھی۔ روشنی ظلمات کو چیرتی ہے اور اندھیرے کے بطن سے پیدا ہوتی ہے، لیکن غالب کا لاشعوری تخلیقی عمل فقط اکہری امیج سازی پر قانع نہیں ہوسکتا۔ روشنی جہاں مظہر ہے خوشی اور بہجت کی یا شرار کاشتن کی، وہاں اس کا رشتہ آگ سے بھی ہے، اور آگ کو نسبت ہے جلنے اور جلانے سے۔ سو جہاں چراغ جلتے ہیں وہاں فراق یار میں دل بھی جلتا ہے۔ جلنے کا رشتہ درد و داغ اور سوز و محرومی سے ہے۔ توجہ طلب ہے کہ امیج سازی چراغانِ دیوالی کی نشاطیہ کیفیت کی اور معنی سازی درد و داغ اور سوز و محرومی کی۔ یہ امیج دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ قادر مطلق کو نواسازِ تماشا کہا ہے۔ یعنی کہاں تو روشنی اور بہجت کی بہار ہے اور کہاں یہ کہ میں سربکف جل رہا ہوں۔ سربکف جلنا میں اشارہ آتش بازی کا بھی ہے جس میں آگ اکثر سر سے دی جاتی ہے۔ ایک طرف ہتھیلی پر سر رکھ کر جلنا، دوسری طرف سربسر دل کا جلنا اس میں جو شدت اور التہاب ہے اس کا تصور آسان نہیں۔ چراغانِ دیوالی میں دیے صف بہ صف جلتے ہیں، یہی مضمون ہر یک عضوِتن کے جلنے کا ہے گویا اس تماشا گاہ میں جہاں چراغانِ ظاہری ہے وہاں چراغانِ باطنی بھی ہے۔ پیکریت میں جدلیت کا کارگر ہونا ظاہر ہے۔

چنار آسا عدم سے بادلِ پُرآتش آیا ہوں 226
تہی آغوشیِ دشتِ تمنا کا ہوں فریادی (نخ)

تعجب ہے کہ ایسے زبردست امیج ساز اشعار میں سے کوئی بھی منتخب کرنے والوں یا خود غالب کی نگاہ میں نہیں چڑھا۔ چنار کا تصور شروع دور کی شاعری میں ایک دو جگہ آیا ہے، بعد میں بہت کم۔ فارسی میں یہ تصور ایران و وسطی ایشیا اور کشمیر کی دین ہے۔ مزے کی

بات یہ ہے کہ چنار کا حسن بہار سے نہیں خزاں سے پیوستہ ہے، جب پتوں کا رنگ بدلتا ہے تو چنار میں گویا آگ لگ جاتی ہے (چہ نار!)۔ آگ کی نسبت تمنا کی بیقراری اور دل کے جلنے سے ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ میں عدم ہی سے چنار کی طرح آگ میں جلتا ہوا آیا ہوں۔ چنار کا پتہ بطور ہاتھ کے ہے، جس کی ہتھیلی خالی ہے، تہی آغوشی اس رعایت سے ہے یعنی ہاتھ پھیلائے ہوئے بطور فریادی۔ شعر پرلطف ہے اور حرکیات، چنار کے جلوۂ حسن، دلِ پُرآتش اور دشتِ تمنا کے تہی دست فریادی میں ہے۔

229 سیاہی جیسے گر جاوے دمِ تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی (نخ)

شب ہائے ہجراں کو اندھیرے کی بنا پر سیاہی سے تشبیہ کیا ہے لیکن سیاہی ایسی جو لکھتے ہوئے کاغذ پر گر جائے اور تحریر پڑھی نہ جاسکے۔ نہایت نادر امیج ہے کہ میری تقدیر میں بھی وصال یار کی تحریر اسی طرح سیاہی سے دب گئی ہے اور اب شب ہجراں کا اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ امیج کی قوت اور ندرت زیریں ساخت کے تفاعل سے قائم ہوتی ہے۔ اس میں ہجر کی افتراقیت وصل سے یا محبوب کی جلوہ گستری سے ہے، اور سیاہی کی سفیدی سے ہے کہ کاغذ سفید نہ ہو تو نہ تحریر لکھی جاسکتی ہے اور نہ سیاہی تحریر کو مسخ کرسکتی ہے۔ پوری غزل میں فقط یہ شعر انتخاب میں لیا گیا۔

232 رخسارِ یار کی جو کھلی جلوہ گستری
زلفِ سیاہ بھی شبِ مہتاب ہوگئی (نخ)

نہایت عمدہ امیج ہے، زلفِ سیاہ کے شبِ مہتاب ہونے کا مضمون شاید ہی کسی نے باندھا ہو اور فعل 'کھلی' کے ساتھ، 'جلوہ گستری کھلنا' نیا محاورہ خلق کرنا ہے۔ یہاں لفظ کھلی، جلوہ گستری کی رعایت سے بھی ہے، زلف نے چہرے کو ڈھانپ رکھا تھا جیسے ہی معشوق کا رخِ روشن سامنے آیا، زلفِ شبگوں جس کی نسبت شبِ سیاہ سے ہے، رخِ روشن کی صباحت کی چھوٹ پڑنے سے شبِ مہتاب کی طرح دمکنے لگی۔ 'کھلی' دوسرے مصرعے میں زلف کی طرف بھی راجع ہے کہ زلف کا کھلنا یا لہرانا بھی جلوۂ محبوب میں اضافہ کا

باعث ہے کہ زلف مہتابی چہرے کو ڈھک کر اس کے حسن کو دوبالا کر دیتی ہے۔ زلفِ سیاہ کی افتراقیت شب مہتاب سے ظاہر ہے اور اس کی دوہری نسبت ایک طرف رخِ یار سے ہے تو دوسری طرف شبِ مہتاب سے ہے جس سے شعر اچھا خاصا مرقع ارتنگ ہوگیا ہے اور حرکیات حُسن و نور سے بھر گیا ہے۔

234 بہار شوخ و چمن تنگ و رنگِ گل دلچسپ
نسیم باغ سے پا در حنا نکلتی ہے (نخ)

صاحب نظر کرم فرماؤں نے ایسے معنی خیز اور بولتے ہوئے شعر کو بھی کاٹ کر پھینک دیا۔ شعر مستِ شباب معشوق کے حسن و جمال کی کرشمہ کاری کا عجیب وغریب مرقع ہے۔ باغ میں بہار پھوٹی پڑتی ہے۔ رنگ و نور کی فراوانی ہی فراوانی ہے کہ چمن اس کے لیے تنگ ہے۔ بہار کی شوخی اور چمن کی تنگی میں رشتہ جدلیاتی آنکھ مچولی کا ہے۔ رنگ و نور کی یورش کا یہ عالم ہے کہ نسیم کے پیر بھی رنگین ہوگئے ہیں۔ پا در حنا میں ایک امیج رنگ وحسن کی پُرنگاری کا ہے تو ایک امیج چوروں کی طرح دب کر نکلنے کا بھی ہے کیونکہ جب حنا لگی ہے تو پیر زمین پر نہیں دھر سکتے، دبے پاؤں نکلنا رنگ میں ڈوب کر نکلنا ہے۔ یہ شوخی کے مقابلے میں حجاب و حیا کی دلیل کے طور پر بھی ہے اور کترا کے نکلنے کا مفہوم بھی ہے۔ (زیریں ساخت میں پنہاں نسبت دُزدِ حنا سے بھی ہے)۔ بتانے کی ضرورت نہیں کہ حرکیات ایک طرف شوخ و چمن تنگ میں ہے دوسری طرف شوخ و پا در حنا میں ہے۔

252 چمن چمن گلِ آئینہ در کنارِ ہوس
امید محوِ تماشائے گلستاں تجھ سے (نخ)
اسد طلسمِ قفس میں رہے قیامت ہے
خرام تجھ سے صبا تجھ سے گلستاں تجھ سے (نخ)

دونوں شعروں میں امید اور شکستِ امید کی پیکریت میں تناؤ ہے۔ پہلے شعر میں امید کی نقش کاری ہے تو دوسرے میں یاس ومحرومی اور پھر خرامِ ناز کا تصور ہے۔ گلستاں میں پھول کنارِ ہوس کو آئینہ دکھا رہے ہیں اور امید محبوب کے چمنِ حسن کی رعایت سے محوِ تماشائے گلستان ہے۔

بیشک خرام تجھ سے صبا تجھ سے گلستاں تجھ سے، لیکن یہ سب تبھی تو ممکن ہے جب نظارہ کرنے والی نگاہ طلسمِ قفس سے آزاد ہو۔ امیج سازی میں مضمر حرکیات نفی کا جاری و ساری تفاعل دیدنی ہے۔

253 پرِ طاؤس تماشا نظر آیا ہے مجھے
ایک دل تھا کہ بصد رنگ دکھایا ہے مجھے (نخ)

پہلے بصد چشم تھا غالب نے اسے بصد رنگ کر کے اس کی حسّی کیفیت کو بڑھا دیا۔ طاؤس یا پرِ طاؤس غالب کا مرغوب امیج ہے۔ دل کے صد رنگ ہونے کو پرِ طاؤس سے نسبت دی ہے لیکن دل کا ایک مضمر تصور پریشان خاطری کا ہے اور پرِ طاؤس دوہرا امیج ہے رنگ اور دلجمعی کا جن دونوں میں باہمدگر تناؤ ہے۔ اس غزل سے ایک شعر بھی انتخاب میں نہیں آیا۔ شاید اس لیے کہ پوری غزل علی الاعلان بیدلانہ ہے (شوخیِ نغمۂ بیدل نے جگایا ہے مجھے)۔ اس غزل کا اصل شعر جامِ ہر ذرہ... ہے جس سے مفصل بحث آگے آئے گی۔ دل کی رعایت جام سے اور تمنا کی سرشاری اور بے پایانی کی نسبت دوعالم سے ہے۔ شعر کی بالیدگی اور معنی آفرینی اہل نظر پر واضح ہے۔ شعر کی امیجری کا نقطۂ آغاز ذرّہ ہے جو بجائے خود خاکستر اور بے مایہ ہے اور انتہا کون و مکاں کی فراوانی و بے پایانی ہے۔ شعر کا حسن بیان سے باہر ہے۔ علاوہ دوسرے شعریاتی لوازم کے شعر کی کرشمہ کاری میں امیجری کے تناؤ اور تحرک کا گہرا ہاتھ ہے۔

268 اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش
لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے (نخ)

ایسا بے پناہ مرقعِ مانی کا شعر بھی غالب کے مشورہ دینے والوں کے ذوقِ جمال کی بھینٹ چڑھ گیا یا خود غالب مشورہ دینے والوں کی سخن فہمی سے اتنے متاثر تھے کہ انھوں نے ایسے اشعار کو بھی زندگی بھر پلٹ کر نہیں دیکھا۔ علی سردار جعفری اس عمدہ شعر کی اکثر داد دیا کرتے تھے۔ جدیدیت کے فروغ کے زمانے میں جب معنی و ابلاغ کے مسائل اٹھائے گئے تو ادب کی مقصدیت اور افادیت کے ساتھ نفسِ مضمون بھی خواہ مخواہ زد میں آگیا تو ان

حالات میں اس سے زیادہ کارگر شعر کون ہوسکتا تھا۔ یہ وقتِ آرائش معشوق کے جلوۂ حسن کی نظارگی کا مضمون عام ہے، غالب نے فعل 'اٹھنا' سے پورے امیج کو متحرک کر کے اس میں گویا جان ڈال دی ہے، نہ صرف اٹھنا کی رعایت محبوب کی کشیدہ قامتی و دلفریبی سے ہے، اٹھنا کی نسبت بالیدن سے بھی ہے۔ بجائے قامت کے قیامت قامتوں کہہ کر امیج میں شدت پیدا کردی ہے تو مضمون کو بھی مضمون محض نہیں رہنے دیا، مضمونِ عالی کہا ہے۔ بظاہر دوسرا مصرع متوازیت لیے ہوئے ہے اور تشبیہی ہے لیکن پہلے مصرع کا متحرک امیج دوسرے میں بھی جاری رہتا ہے اور پوری طرح وہیں تکمیل پاتا ہے۔ غور طلب ہے کہ لباس بطور آرائش ہے، اور مستِ شباب کشیدہ قامت معشوق کا آئینہ کے روبرو اٹھنا گویا بالیدنِ مضمون عالی ہے، یعنی شاعری میں شاہدِ معنی کا اپنے آپ کو تحسین طلب نگاہوں سے نہارنا گویا اپنے حسن و جمال کا اثبات کرنا اور صاحب ذوق کو دعوت نظارہ دینا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر کی جمالیات طرب انگیز ہے اور مضمر حرکیات محوِ آرائش محبوب کے کشیدہ قد پیکر میں اور مضمون کے تجریدِ ذہنی سے لباسِ نظم میں بالیدن ہونے سے ہے جو دوہری امیج سازی کا کمال ہے اور شعر کی جان ہے۔

276 اسد بندِ قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلادوں کہ یک عالم گلستاں ہے (نخ)

یہ بے مثل شعر بھی روایت اوّل یعنی 19 برس سے پہلے کا ہے اور خدا جانے صاحبانِ ذوق سخن فہموں نے کیا سمجھ کر قلم زد کردیا۔ تعجب تو یہ ہے کہ غالب نے مڑ کر ایک بار بھی اپنے ایسے اشعار کو نہیں دیکھا۔ یہ بھی قول محال سے کم نہیں۔ خدا بھلا کرے بھوپال کے اُس کباڑ فروش کا جس نے نسخے کو بچا کے رکھا، اگرچہ اس بیچارے کے ہاتھ اور امروہہ کے خریدار کے ہاتھ تو کچھ نہ لگا اور جُل دینے والوں نے اصل نسخہ بھی غائب کردیا لیکن بارے اس کا عکس محفوظ ہوگیا۔

فارسی اور اردو شعرا نے معشوق کی جامہ زیبی اور تنگ پیرہنی کی داد طرح طرح سے دی ہے، بندِ قبا کے کھولنے میں ناخن کے معطر ہوہوجانے کا ذکر بھی اساتذۂ فارسی و اردو

کرتے رہے ہیں، لیکن معشوق کے ملکوتی حسن و شباب کی رعایت سے بندِ قبا کو غنچہ ہی نہیں فردوس کا غنچہ کہنا غالب کے ذہن وتخیّل کا ایسا کرشمہ ہے جس کا جواب نہیں۔ غنچہ کی خوبی اس کی رنگینی اور اس کے بند رہنے میں ہے، اور بندِ قبا بھی بند رہتا ہے۔ 'بندِ قبا' کا تحرّکِ جدلی 'اگر وا ہوٴ' سے کیا ہے، یعنی گرہ کھولنے سے۔ تو فقط غنچہ ہی کیوں، رنگ و گداز و نور کا گلستان ہی نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ 'بند' اور 'وا' میں تو حرکیات ہے ہی، یہی حرکیات بند اور غنچہ اور گلستاں میں بھی ہے۔ شعر تصویر در تصویر متحرک حسیّاتی امیجری کا شاہکار ہے جس کی داد لفظوں کے ماورا ہے۔

336 نشۂ رنگ سے ہے واشدِ گل
مست کب بندِ قبا باندھتے ہیں (ق)

نشہ اور مست میں، رنگ اور گل میں، واشد اور بندِ قبا میں نسبت در نسبت ہے جس سے معشوق کی تنک پیراہنی اور لباس سے بے نیازی کا پیکر ابھرتا ہے۔ نشۂ رنگ جیسے پھول کو بند نہیں رہنے دیتا، حسن کی مستی کا یہ عالم ہے کہ بندِ قبا اگر کھل گیا ہے تو کھلا ہی رہنے دیا ہے۔ امیج کی دلفریبی بندِ قبا اور واشدِ گل کی افتراقیت میں ہے جس نے شعر کو الھڑپن اور حسن کی ناز و مستی کا منھ بولتا مرقع بنا دیا ہے۔ یہ پوری غزل بشمول اس شعر کے دیوان میں شامل کی گئی۔

337 اسد بزمِ تماشا میں تغافل پردہ داری ہے
اگر ڈھانپے تو آنکھیں ڈھانپ ہم تصویرِ عریاں ہیں (ق)

چوبیس برس سے پہلے کا بے پناہ جیتا جاگتا منہ بولتا شعر ہے لیکن انتخاب میں نہیں آیا۔ بزمِ تماشا میں تغافل عشق کا پردہ دار ہے۔ پردہ داری اور تصویرِ عریاں میں رشتۂ نفی ظاہر ہے۔ اگر ڈھانپے تو آنکھیں ڈھانپ بھی نفی اساس ہے کہ آنکھیں کھلی رکھنا اور تغافل برتنا ہی مرجح ہے۔ اگر ڈھانپے تو آنکھیں ڈھانپ، جس طرح بے اختیارانہ کہا ہے اس کا بھی جواب نہیں۔ مگر شعر اتنا ہی نہیں، بہت کچھ اور بھی کہتا ہے اور شدت سے کہتا ہے۔ بزم تماشا میں تغافل برتنا عشق کو چھپانا ہے اور چونکہ معشوق کی جلوہ گستری دعوتِ نظارہ دیتی

ہے ہم رکنے والے نہیں (تصویرِ عریاں ہیں)۔ تصویرِ عریاں تو خود کو ڈھانپنے سے رہی، چنانچہ اگر ڈھانپنا ہی ہے تو اپنی آنکھوں کو ڈھانپ، امیج کی بے ساختگی اور والہانہ کیفیت اپنا جواب نہیں رکھتی۔

354 رنگِ شکستہ صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا (قِ+)

اس کی نہایت عمدہ شرح سُہانے کی ہے۔ شاعر نے اس کیفیت کو جو دیدار سے پیدا ہوتی ہے، موسم بہار کی لطف آفرینی سے تعبیر کیا ہے۔ وقت اور صبح کے لفظ بہار کی رعایت سے ہیں۔ اور عاشق جو بہارِ نظارہ کا متمنی ہے، بہار کی مناسبت سے اس کے رنگِ شکستہ (اڑے ہوئے رنگ) کو ''سپیدۂ سحر'' سے استعارہ کیا ہے۔ سہا نے لکھا ہے کہ ''اس طرح عاشق کے لطفِ دیدار اور رنگِ شکستہ دونوں سے مل کر صبحِ بہارِ نظارہ بن گئی ہے ... عاشق ایک ہی وقت میں (محبوب کے ناز اور کرشموں سے) راحت یاب و مسرور بھی ہوتا ہے اور بے چین و مضطرب بھی۔'' لیکن یہ فقط تضادِ محض نہیں، جمالیاتی اثر کی کرشمہ کاری حرکیات نفی کے تفاعل یعنی ربط و تضاد دونوں کی کشاکش میں ہے جس میں امیج کے مرکب ہونے اور معنی پروری کی طرفوں کے کھلنے کا تہ در تہ تخلیقی عمل کارگر ہے۔

اوپر ہم نے روایت اول اور روایت دوم سے بعض ایسے اشعار کی جھلک دیکھی جو غالب کے طرب انگیز تخیّل، نشاط آفریں ذوق جمال اور حسّی پیکروں کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی ان کی امیجری یعنی پیکریت ہے۔ ان میں دوسری خوبیاں نہ ہوں ایسا نہیں ہے، سبک ہندی کی شاعری میں ایک دستور دوسرے سے گتھا ہوا ہے، خیال کو امیج سے امیج کو مضمون سے، مضمون کو مثال و استدلال سے اور مثال و استدلال کو مناسبات سے اور مناسبات کو استعارہ سازی و ترکیب تراشی سے الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ جہاں ایک خصوصیت یا ایک نکتہ پر زور دینا مقصود ہو، معاً کوئی دوسرا پہلو سامنے آجاتا ہے۔ تنقید لاکھ معروضی ہونے کا جتن کرے موضوعیت سے بچ نہیں سکتی۔ یہاں سوال یہ تھا کہ غالب کی خیال بند شاعری فلسفیانہ دقیقہ سنجی کی شاعری ہے، چنانچہ

ایسے اشعار میں جہاں امیج سازی دستور غالب ہے، جدلیاتی وضع جو معنی آفرینی اور خیال بندی سے خاص ہے اگر وہ افتادِ ذہنی کا حصہ ہے تو کیا یہاں اس کی کوئی جھلک نظر آتی ہے۔ ہم نے دیکھا کہ امیج سازی بھی چونکہ حسّی پیکروں کے ذریعے معنی کی جلوہ گستری کرتی ہے، اس کی مرکب کیفیتوں اور تحرک میں جدلیت، تخلیقی احساس اور جمال پروری کی پیکریت میں تہ نشیں سہی، مضمر سہی مگر کسی نہ کسی نوع شامل رہتی ہے اور یوں یہاں بھی اس کے تفاعل کے کارگر ہونے میں کلام نہیں۔

انیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے آغاز کا تصور کیجیے۔ غالب اب کئی برس سے دہلی میں قیام پذیر ہیں اور فارسی و اردو شاعری کے افق پر ایک غیرمعمولی ذہین اور طباع شاعر کی حیثیت سے طلوع ہو چکے ہیں۔ ان کی نزہت فکری اور خداداد قابلیت کا یہ عالم ہے کہ صاحبانِ ذوق ہوں یا نکتہ چیں، اب کسی کے لیے ان کو نظرانداز کرنا آسان نہیں۔ سبک ہندی کی ایک شاخ جو مشاقی اور صنعت گری سے عبارت تھی، ناسخ و متبعین ناسخ اور شاہ نصیر اور ذوق وظفر کی طرف چلی گئی تھی، دوسری جو خیال بندی، معنی یابی و فلسفہ طرازی سے عبارت تھی بیدل سے ہوتی ہوئی غالب تک آئی تھی۔ غالب کی جدلیاتی کرشمہ کاری و دقیقہ سنجی جیسا کہ ہم نے پچھلے ابواب میں دیکھا، اس سے ابداعِ فکری و معنی آفرینی کی ایک نئی، طرفہ اور انقلاب آفریں شعریات کی تعمیر کر رہی تھی جو اپنے زمانے سے یکسر مختلف اور ہٹ کر تھی۔ زمانہ چونکہ بالعموم اوسط، عامیانہ اور معمولہ کا ساتھ دیتا ہے، اس کا غالب کی شعریات سے زیر و زبر ہونا اور اس کی مخالفت کرنا فطری تھا۔ نسخۂ حمیدیہ کے اختتام کا زمانہ قریب قریب وہ زمانہ ہے جب غالب کے اپنے عصر سے متصادم ہونے اور اپنی شعریات کو اپنی شرائط پر منوانے کے عمل کا آغاز ہو چکا ہے۔ جیسے جیسے یہ تصادم بڑھتا گیا، غالب کے شاعرانہ ابداع اور انفرادیت کی امتیازی حیثیت کا نقش بھی راسخ ہوتا گیا۔ بیشک غالب خیال بندی، معنی یابی، عظیم الشان حسی پیکروں اور حددرجہ شدت جذبات کی اپنی الگ دنیا تشکیل کر رہے تھے جس کی انفرادیت اور تخلیقی فطانت پورے معاصر منظرنامہ کو زیر و زبر

کررہی تھی۔ ضرورت اب دیوان اردو کو منظرعام پر لانے کی تھی۔ غالب سفر کلکتہ سے پہلے اور قیام کلکتہ کے دوران اپنی اردو شاعری کا انتخاب تیار کرنے کا آغاز کرچکے تھے جو نسخۂ شیرانی (1826) اورگلِ رعنا (1828) سے ہوتا ہوا متداول 'دیوان غالب' تک پہنچتا ہے، اور جو 1833 تک (یعنی نسخۂ بھوپال موسومہ نسخۂ حمیدیہ کے بعد کے بارہ برسوں کے دوران) تیار ہوچکا تھا۔ یہی دیوان غالب جو دراصل اس وقت تک کے اردو کلام کا انتخاب تھا، آگے چل کر غالب کی شہرت دوام کے قیام میں ایک سنگ میل ثابت ہوا۔ اگلے باب میں ہم متن کے مطالعہ کی اپنی بحث کو اسی متداول دیوان کے مطالعے و تجزیہ کے ساتھ جاری رکھیں گے۔

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو

— غالب

باب دہم

متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

پچھلے ابواب میں ہم نے کلامِ غالب کے دو قدیم نسخوں پر نظر ڈالی جن میں پچیس برس یا کچھ بعد تک کی عمر کا کلام ہے۔ زیرِنظر باب میں ہم اپنے مطالعہ کو متداول دیوان کی روشنی میں جاری رکھیں گے یعنی اب ہمارا سروکار اس کلام سے رہے گا جو بعد کا ہے۔ متداول دیوان غالب کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا (نسخۂ رضا، ص 27) اور ہر ایڈیشن میں اضافے ہوتے رہے۔ دیوانِ غالب جب پہلی بار 1841 میں شائع ہوا (جس کا مسودہ 1833 میں تیار ہوگیا تھا) اس وقت اس میں کل 1093 اشعار تھے، (ایضاً، ص 82 ,81 ,79) بعد کے ایڈیشنوں میں اشعار کی تعداد بڑھتی رہی۔ غالب کی زندگی میں آخری بار جب دیوان پانچویں بار 1863 میں شائع ہوا، تب تک کل اشعار کی تعداد 1802 ہوگئی تھی (ایضاً، ص 99) اس میں 25 برس سے پہلے کا وہ کلام شامل نہیں تھا جو منسوخ کردیا گیا تھا اس سارے منسوخ و غیرمنسوخ کلام سے ہم بحث کرچکے ہیں۔ اب ہم بعد کے کلام سے جو متداول دیوان میں شامل ہے اپنا سفر جاری رکھیں گے۔

364 ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں (م)

عجیب و غریب معمائی شعر ہے اور دیکھا جائے تو دونوں مصرعے قول محال کا حکم رکھتے ہیں اور دونوں نحوی ترکیبیں ایک دوسرے کو رد کرتی ہیں اور ایک دوسرے کا جواز بھی ہیں۔ جملہ شارحین نے اپنا اپنا زورِطبع صرف کیا ہے۔ خود غالب نے قاضی عبدالجمیل بریلوی کے

نام اپنے خط میں اس شعر کی وضاحت یوں کی ہے:

''یعنی اگر تیرا ملنا آسان نہیں تو یہ امر مجھ پر آسان ہے۔ خیر تیرا ملنا آسان نہیں نہ سہی۔ نہ ہم مل سکیں گے نہ کوئی اور مل سکے گا۔ مشکل تو یہ ہے کہ وہی تیرا ملنا دشوار بھی نہیں یعنی جس سے تو چاہتا ہے مل بھی سکتا ہے۔ ہجر کو تو ہم نے سہل سمجھ لیا تھا۔ مگر رشک کو اپنے اوپر آسان نہیں کر سکتے۔''

دیکھا جائے تو غالب نے رشک کا جو پہلو اپنی وضاحت میں نکالا ہے شعر میں اس کا کوئی قرینہ نہیں۔ پہلے بحث کی جاچکی ہے کہ شعر جدلیاتی حرکیات کا کرشمہ ہے اور کوئی تعبیر دوسری تعبیروں کی راہ بند نہیں کرتی۔

364 دیوانگی سے دوش پہ زُنّار بھی نہیں
یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں (م)

365 اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں (م)

1826 سے غالب باقاعدہ فارسی میں شعر کہنے لگے تھے، ہرچند کہ 1826 سے 1850 تک 25 برس کا زمانہ اردو پر کم اور فارسی پر زیادہ توجہ کا زمانہ ہے، اردو میں غالب نے اس مدت میں کم سے کم کہا لیکن جو بھی کہا اس میں ژرف نگاہی، خیال کی پیچیدگی، تہ داری اور طرفگی تو وہی ہے لیکن اظہار و بیان میں ایسی طرحداری، گھلاوٹ اور آبداری ہے کہ تراشیدہ ہیرے کا گمان ہوتا ہے، اور زبان میں ایسا بہاؤ اور ایسا رس پیدا ہوگیا ہے کہ شعر جادو کا سا اثر کرتے ہیں۔ اس دور کے اکثر اشعار، مصرعے اور ترکیبیں زبانوں پر چڑھ گئے ہیں گویا محاورہ بن گئے ہیں۔ ان اشعار کی اثرآفرینی جو ذوق و وجدان کی چیز ہے، تجزیہ و تحلیل سے ماورا ہے۔ جیسے جیسے ہم آگے بڑھیں گے ایسے اشعار کی تعداد جو بظاہر سادہ نظر آتے ہیں لیکن اصلاً اُتنے ہی پیچیدہ ہیں، اب بڑھتی جائے گی۔ ایک جگہ لکھتے ہیں ''داد دینا اگر ریختہ پایۂ سحر یا اعجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہوگی یا کچھ اور شکل'' (نادرات، ص 12)۔

دوسرے شعر میں سامنے کے معمولی سادہ سے لفظ ہیں لیکن شعر سادہ نہیں ہے۔ معنوی nucleus 'سادگی' ہے۔ لفظاً سادگی اس لیے کہ ہاتھ میں وار کرنے کو کچھ بھی نہیں ہے، لیکن معناً سادگی طنزیہ ہے بمعنی غمزہ و ناز و ادا یا کا فراوائی یعنی اس قیامت پر تو ہم پہلے ہی مر مٹے ہیں، یہاں تو قتل کا پورا سامان موجود ہے۔ مت بھولیے کہ irony معمولہ معنی کو رد بھی کرتی ہے اور پنہاں معنی کو ابھارتی بھی ہے۔ یعنی اس نزاکت پر یہ زعم بھی ہے کہ لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں۔ دونوں مصرعوں میں نحوی ترکیب نثر کی ہے اور 'تلوار' کے سیاق میں سادہ سے لفظ 'سادگی' کی تقلیب سے کیا سماں باندھا ہے کہ شوخی و انبساط کے ساتھ مضمون آفرینی اور دقیقہ سنجی کا حق بھی ادا ہوگیا ہے۔

365 ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ
سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں (م)

اکثر پہلے مصرعے میں مبتدا بطور دعویٰ قائم ہوتا ہے اور نفی کی کشاکش خبر یعنی دوسرے مصرع میں معنی کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہے۔ سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں۔ عشق کی غارت گری نے گھر کے گھر ڈھا دیے، حسرتِ تعمیر، گھر، خاک، غارت گری، متعدد خیالی پیکر ذہن میں ابھرتے ہیں۔ گھر تو ڈھے چکا ہے، تعمیر فقط اینٹ، چونے، گارے، مٹی سے ممکن ہے، اور گھر میں خاک نہیں، محاورتاً کچھ بھی نہیں اور لفظاً خاک بمعنی مٹی جو تعمیر کا استعارہ ہے۔ پس تعمیر اور خاک میں جدلیات نفی واضح ہے۔ حسرتِ تعمیر غالب کا محبوب موضوع ہے۔ خیالی تجرید کی تجسیم سبک ہندی کی قدیمی روش ہے یعنی حسرتِ تعمیر بطور شئے اور شئے بھی ایسی کہ اُسے غم بھی غارت نہیں کرسکتا۔ ایک جگہ اور کہا ہے: / گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اُسے غارت کرتا؛ وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے/ (382)۔

365 یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے
کہ غیرِ جلوۂ گل رہگزر میں خاک نہیں (م)

ردیف میں محاورے سے فائدہ اٹھایا ہے جس میں نفی ظاہر بھی ہے اور مضمر بھی، اور ہر جگہ نئے سیاق میں نیا مضمون نکالا ہے۔ بہشت شمائل محبوب کی آمد آمد کا سماں ہے اور راہ

میں پرتوِ جمال ہی جمال ہے، یہ تو ظاہر ہے۔ لیکن بہشت میں خاک کہاں ہوگی۔ دوسرے یہ کہ بقول بیخود دہلوی بہشت شمائل کی رعایت سے دنیا میں بھی جلوۂ گل کے علاوہ خاک کا نہ ہونا لطف سے خالی نہیں ہے۔

365 عجب نشاط سے جلّاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سایے سے سر پانو سے ہے دو قدم آگے (م)

ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ پری گارنا نے ایک مضمون میں اس نوع کے پُرنشاط اور بیک وقت ہولناک خیالی پیکروں سے بحث کی ہے اور انھیں غالب کے زمانے کے اجتماعی لاشعوری حافظے کی ان یادوں سے جوڑا ہے جو سرمد کے قتل کی روایت کا اساطیری حصہ بن گئی تھیں۔ (پری گارنا، انڈین لٹریچر، اکتوبر 2002، ص 176-154) نشاط اور سائے میں گردش نفی ہے اور اس تمثیل سے کئی معنی نکالے جاسکتے ہیں، خوشی قتل ہونے کی کہ عشق میں شہادت عین سعادت ہے اور استدلالِ شاعرانہ کی حسن کاری یہ کہ اول تو سائے کے چلنے میں حرکت ہے گویا موت کی خوشی میں رقصاں ہے، دوم یہ کہ سائے میں چلتے ہوئے سر پاؤں سے دو قدم آگے ہی پڑتا ہے جو علامت ہے سرخوشی کی، تیسرے یہ کہ سایہ سر کے بل چلتا ہے جو تمثیل ہے راہِ وفا میں تشویق اور ثابت قدمی کی۔ جلّاد استعارہ ہے قتل کا، اور معنی گستری کا یہ سارا کھیل قائم ہوتا ہے 'قتل' کے خیالی پیکر کی تقلیب سے جو بجائے خود شعر میں آیا ہی نہیں، لیکن شعر کی جدلیاتی ایمائیت میں کارگر ہے اور جس نے شعر کو شرفِ انسانی کی الوالعزمی اور آزادیِ رائے کی سربلندی کا لازوال مرقع بنا دیا ہے۔

369 مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا (م)

اشیا بظاہر سادہ نظر آتی ہیں لیکن سادہ نہیں ہیں۔ اشیا وہ بھی نہیں جو وہ نظر آتی ہیں۔ ہر ہاں میں ایک نہیں ہے اور ہر نہیں میں ایک ہاں۔ ہر تعمیر میں تخریب مضمر ہے اور ہر تخریب میں تعمیر۔ اشیا کی کُنہ میں اترنا اور حقیقت کو تہ در تہ جہت در جہت اور نفی در نفی دیکھنا غالب کے ذہن کا اعجاز ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ بجلی جو خرمن پر گرتی ہے وہ خرمن سے

الگ کہاں ہے؟ شونیتا میں مظہر کی نفی کڑی بہ کڑی ہوتی ہے، ہر شئے منحصر بالغیر ہے اور ایک کا وجود کسی دوسری شئے کا سبب ہے۔ دہقان کے خونِ گرم نے خرمن کو پیدا کیا۔ چنانچہ اس کے وجود ہی سے اس کے عدم کا امکان پیدا ہوگیا۔ گویا خود وجود ضمانت ہے عدم کے امکان کی، یعنی ہستی نہ ہو تو نیستی ممکن نہیں۔ انسان امید بوتا ہے۔ توقعات کا کالعدم ہونا خود توقعات کے باندھنے میں مضمر ہے۔ مضمون آفرینی کا سارا کھیل جدلیاتی تفاعل پر ٹکا ہوا ہے۔

369 ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا (م)

ملنا ترا اگر نہیں آساں ... اور ہوس کو ہے نشاطِ کار ... سے ان اشعار کا آغاز ہوتا ہے جو نسخۂ شیرانی یعنی 1826 اور 1828 کے دوران کے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ زمانہ غالب کے سفر کلکتہ کا ہے۔ شونیتا سے ملتی جلتی نفی اساس شعریات کی فنکارانہ اور جمالیاتی مثالوں میں غالب کے اس نوع کے اشعار سے بہتر دوسری مثالیں ہندستانی ادبیات میں کم نکلیں گی۔ زندگی عبارت ہے ہوس کاری سے۔ کون جینا نہیں چاہتا یا کون موت سے بچنا نہیں چاہتا لیکن غالب نفی کا ہلکا سا پیچ ڈال کر سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا زندگی کی نشاطِ کار اس وجہ سے نہیں کہ نشاطِ کار کی مہلت کم ہے۔ دوسرے مصرعے میں مرنا جینے کا رد ہے لیکن نفیِ محض نہیں۔ غالب مرنا کی نفیِ محض کو ردتشکیل کردیتے ہیں۔ نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا یعنی مرنا جینے ہی کی معنویت کا ایک نام ہے۔ مرنا نہ ہو تو نشاطِ زیست کے کچھ معنی ہی نہیں۔ وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جدلیاتی گردش مرنے اور جینے میں، اور ہوس اور نشاط میں ہے۔

370 رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں (م)

اس کی شعری منطق اور جدلیات نفی کم وبیش وہی ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ برقِ خرمن کا استعارہ وہی ہے جو پہلے خونِ گرمِ دہقاں والے شعر میں آیا ہے۔ وہاں تعمیر میں خرابی کے مضمر ہونے کو دکھایا تھا، جبکہ یہاں عشق کی ویرانی زندگی کی نوید

ہے۔ یعنی خرمن کی برق گویا انجمنِ زیست کے لیے بطور شمع کے ہے اور رونقِ ہستی، عشقِ خانہ ویراں ساز سے ہے۔ یعنی اگر موانع نہ ہوں تو زندگی بے معنی ہے۔ شعر کے تمام خیالی پیکر باہمدگر نسبتوں میں بندھے ہوئے ہیں۔ جیسے انجمن کی رونق شمع سے ہے، ویسے ہستی کی رونق خانہ ویراں سازِ عشق سے اور خرمن کی برق سے ہے۔ آخری دونوں تمثالیں مبنی بر جدلیاتی افتراق ہیں اور دال ہیں کشاکش اور تحرک پر جو کارخانۂ ہستی کی رونق کا رمز ہے۔

372 کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں (م)

محبوب اور متعلقاتِ محبوب کی تعریف میں غلو کرنا اور اس درجہ غلو کرنا کہ اسمائے صفت آخری حد تک نمٹ جائیں، غزل کی شعریات کا خاصہ ہے۔ یہاں ذکر کوچۂ محبوب کا ہے جو جلوہ گری میں بہشت سے کم نہیں۔ بہشت سے زیادہ خوبصورت جگہ کیا ہوسکتی ہے، بہشت منتہا ہے حسن و جمال کا۔ غالب دوسرے مصرعے میں ذرا سا پیچ ڈال کر استدلالِ شاعرانہ سے اس کو پلٹ دیتے ہیں کہ جلوہ گری کا نقشہ تو یہی ہے، بس اتنی سی بات ہے کہ اس قدر آباد نہیں یعنی کوچۂ محبوب میں رونق زیادہ ہے۔ تصورات کو بیدخل کرنا یعنی subversion جدلیاتِ نفی کا خاص تفاعل ہے، ملاحظہ ہو کس لطیف پیرایے میں بہشت کو بمقابلہ کوچۂ یار کمتر قرار دے دیا۔ ظاہر ہے مقدمے دو ہیں جو دوطرفگی سے قائم ہوتے ہیں، مقصود متوقع یا معمولہ ترجیح کا رد ہے۔ کہاں بہشت بریں اور کہاں کوچۂ محبوب، لیکن شعری منطق جو چاہے کمال کر دکھائے۔ مگر یہ سب ہوتا حرکیاتِ نفی کے بل پر ہے۔

373 ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے (م)

374 اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار اگر تمہیں ہوسِ نائے و نوش ہے (م)
دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے (م)

ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے (م)
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے (م)
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے (م)
یا صُبح دم جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نَے وہ سُرور و سور نہ جوش و خروش ہے (م)
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے (م)

سفرِ کلکتہ کے دوران کہی گئی یہ قطعہ بند غزل جس میں کسی نشاط انگیز دور کے پلٹ جانے کی صدائے دردناک صاف سنائی دے رہی ہے اپنی نوعیت کی واحد غزل ہے۔ قطعہ کی داخلی وحدت سے جو طرب انگیز نوسٹلجیا ابھرتا ہے وہ کسی ایسی بزم نشاط کی امیج سازی کرتا ہے جس پر تاریخ کا ورق پلٹ گیا اور جو عبرت انگیز ہے۔ عام طور سے سمجھا جاتا تھا کہ اس کی داخلی فضا کا تعلق ہنگامہ 1857، دہلی کی تباہی اور مغلیہ سلطنت کی بساط الٹ جانے سے ہے، لیکن نسخۂ شیرانی کے سامنے آنے کے بعد معلوم ہوا کہ یہ غزل ہنگامۂ ستاون سے تقریباً 30 برس پہلے کی ہے اور سفرِ کلکتہ کے دوران 1827 کے آس پاس کہی گئی جو نسخۂ شیرانی کے حاشیے پر درج ملتی ہے۔ اندازہ ہے کہ یہ غزل باندہ یا مرشدآباد میں کہی گئی ہوگی۔ نواب احمد بخش خاں والیِ لوہارو کے انتقال کی خبر غالب کو سفرِ کلکتہ کے دوران مرشدآباد میں ملی تھی جہاں وہ لکھنؤ کے بعد پہنچے تھے۔ غالب کی پنشن کے جو مسائل خواجہ حاجی کے انتقال (1825) کے بعد پیدا ہوئے تھے اور جن کو حل کرنے کے لیے غالب نے فیروزپور جھرکا کا سفر کیا تھا اور بار بار نواب احمد بخش خاں سے مدد کی درخواست کی تھی اور اپنے ساتھ ہونے والی بے انصافی کی دہائی دی تھی۔ لیکن باوجود وعدہ کرنے کے

نواب احمد بخش خاں ٹالتے رہے تھے۔ ان کی دستبرداری کے بعد ان کے بڑے بیٹے نواب شمس الدین احمد خاں جانشین ہوئے تو مرزا کی سعی بسیار کے باوجود انھوں نے بھی بے رخی دکھائی۔ مجبوراً غالب انتہائی مایوسی اور بے سروسامانی کے عالم میں دہلی سے باہر ہی باہر فیروز پور جھرکا ہی سے کلکتہ کے سفر پر نکل کھڑے ہوئے اس لیے کہ دہلی جاتے تو قرض خواہوں کی وجہ سے گرفتاری کا ڈر تھا۔ مرزا کو سب سے زیادہ توقعات نواب احمد بخش خاں کی بزرگی اور معاملہ فہمی سے تھیں، لیکن اپنے مفادات کے لیے انھوں نے مسئلہ کو بجائے سلجھانے کے اور الجھا دیا۔ غالب کو سب سے زیادہ صدمہ انھیں کے رویے سے پہنچا تھا۔ غالب کے خسر نواب الٰہی بخش معروف جو نواب احمد بخش خاں کے چھوٹے بھائی تھے ان کا انتقال بھی اسی زمانے میں یعنی 1826 میں ہوگیا جس کے ساتھ غالب کی رہی سہی امید بھی ڈوب گئی۔ نواب احمد بخش خاں کے انتقال کی خبر غالب کو مرشد آباد میں ستمبر اکتوبر 1827 کو ملی تھی۔ مشکل یہ بھی تھی کہ نواب احمد بخش خاں کے جانشین نواب شمس الدین خاں اپنے سوتیلے بھائیوں کے سخت خلاف تھے، اور شومیِ قسمت سے ان ہی بھائیوں سے غالب کے گہرے مراسم تھے۔ ان حددرجہ پریشان کن اور مشکل حالات میں جب جگر کٹ کٹ کے خون ہوجاتا ہے اور چشم عبرت کھلی کی کھلی رہ جاتی ہے، یہ قطعہ بند غزل ہوئی ہوگی۔ ملاحظہ ہو کہ سخت سنگین واقعات غزل کی جمالیاتی و ایمائی دنیا میں وقت کے کروٹ لینے کی کیا تصویر پیش کرتے ہیں اور اشعار کی خیالی پرچھائیوں سے جمی جمائی بزمِ نشاط کے پلٹ جانے کی عبرت انگیزی کا کیسا سماں ابھرتا ہے۔

غزل کے مطلع کے بارے میں خود غالب نے اپنے ایک خط میں وضاحت کی ہے:

''پیر و مرشد:

اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

یہ خبر ہے۔ پہلا مصرع:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

یہ مبتدا ہے، شبِ غم کا جوش، یعنی اندھیرا ہی اندھیرا، ظلمتِ غلیظ، سحرِ ناپیدا، گویا خلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں ایک دلیل صبح کے وجود پر ہے، یعنی بجھی ہوئی شمع، اس

> راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیلِ صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے منجملہ اسباب تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علامتِ صبح موید ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔ (خطوط غالب، جلد دوم، ص 843)

پوری غزل کی تشکیل خیالی پیکروں کی ایمائیت کا شاہکار ہے اور پیکروں کے تانے بانے میں جدلیات نفی تہ نشیں ہے۔ ظلمت کدے اور شب غم کے سیاق میں بساط ہوائے دل اور بزم نائے ونوش کے نشاط انگیز پیکر ابھرتے ہیں جن کی نفی دیدۂ عبرت نگاہ اور گوشِ نصیحت نیوش سے ہوتی ہے۔ محفلِ رقص و سرود میں ساقی دشمنِ ایمان و آگہی، اور مطرب رہزنِ تمکین و ہوش کی تمثال ہیں اور ہر گوشۂ بساط دامانِ باغبان و کفِ گل فروش بنا ہوا ہے۔ (لطفِ خرامِ ساقی کے جنتِ نگاہ ہونے اور ذوقِ صدائے چنگ کے فردوسِ گوش ہونے کا شعر کلکتہ پہنچ کر اضافہ ہوا) اس انتہائی جمال آگیں اور روح پرور امیجری کے بعد رات کا اندھیرا اٹھتا ہے اور صبح کے آتے آتے ہر شئے پر تاریکی چھاجاتی ہے۔ اس کے بعد نہ وہ سرور وسور باقی رہتا ہے نہ جوش وخروش۔ فقط صحبتِ شب کے داغِ فراق کی جلی ہوئی اک شمع ہے لیکن وہ بھی بجھی ہوئی۔ غزل کی استعاراتی اور ایمائی دنیا سے واقعیت کی تطبیق کرنا تمام وکمال نہ تو ممکن ہے نہ مناسب۔ بہرحال غالب کے تخیل زرنگار نے ہر شئے کی ایسی تقلیب کردی ہے کہ بساطِ ہوائے دل باطنی واردات رہی ہو یا تاریخ کی کروٹ، وقت کے رنگ پھیکے پڑسکتے ہیں، لیکن غالب نے تخلیقی کرشمہ کاری کا جو نگارخانہ قائم کیا ہے اس کی اثرپذیری اور معنی پروری کبھی ماند نہیں پڑسکتی۔

غورطلب ہے کہ کچھ ہی برسوں کے اندر اندر ولیم فریزر کے قتل میں ماخوذ ہوکر ان ہی نواب شمس الدین احمد خاں کو پھانسی کی سزا ہوتی ہے (1835)۔ اگلے دس بارہ برس کے دورانیہ میں انگریزوں کی عملداری اور دخل اندازی کے بڑھتے بڑھتے نوبت یہاں تک پہنچتی ہے کہ کچھ ہی مدت کے بعد دل دہلا دینے والے واقعات رونما ہوتے ہیں، تاریخ کروٹ لیتی ہے، خون کا دریا امنڈتا ہے، دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجادی جاتی ہے، محلے کے محلے ویران و بے چراغ ہوجاتے ہیں، اور مغلیہ سلطنت کا آفتاب ہمیشہ ہمیشہ کے لیے غروب

ہوجاتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ شاعر کی چشم تخیّل جدلیاتی کرشمہ کاری سے آنے والے اندوہ ناک مناظر کی خونیں پرچھائیوں کو لرزتا ہوا نہیں دیکھ رہی تھی، یا نشاط و سرور کا جادو ٹوٹنے کی یہ فقط ایک لمحاتی کربناک تخلیقی کیفیت تھی جو کوندے کی طرح لپکی اور درد کی ایک لکیر کھینچتی ہوئی چلی گئی۔ زمانہ بدل گیا، وقت بھی بدل گیا، لیکن یہ غزل آج بھی اپنے ایمائی خیالی پیکروں سے تاریخ کے ایک عبوری دور کے ختم ہونے اور دوسرے عبوری دور کے شروع ہونے کی داستانِ درد کہہ رہی ہے، اور وقت کے ہر ایسے المیہ پر دلالت کرتی رہے گی۔

375 سادگی پر اس کی مر جانے کی حسرت دل میں ہے
بس نہیں چلتا کہ پھر خنجر کفِ قاتل میں ہے (م)
دیکھنا تقریر کی لذّت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے (م)
بس ہجومِ ناامیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذّت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے (م)

شاعر اس حسرت کی داد چاہتا ہے کہ دل میں تمنا تو اس کی سادگی پر مر مٹنے کی ہے کہ ہم تو پہلے ہی کشتۂ ادا ہیں، اس نے ناحق خنجر اٹھا لیا ہے جبکہ ہمارا مر جانا تو بغیر اس کے طے ہے۔ کشاکش نفی دوہری ہے یعنی اول تو مرجانے اور بس نہ چلنے میں، دوسری سادگی اور خنجر میں۔ معنی کی گردش اور اس سے پیدا ہونے والا منظر دیدنی ہے جس نے شعر کو ندرت و لطافت کا مرقع بنا دیا ہے۔

دیکھنا تقریر کی لذت ... ان بولتے ہوئے اشعار میں سے ہے جس کی تعریف میں سب ماہرین رطب اللسان ہیں۔ کلام یا نطق یا گویائی کی اس سے زیادہ تعریف کیا ہوسکتی ہے کہ جو کہا جائے سامع سمجھے کہ یہ اس کے دل میں ہے۔ یوں گویا زبان کو جو ادائے مطلب پر کبھی پوری طرح قادر نہیں ہوسکتی، غالب نے اپنی انوکھی منطق شاعرانہ سے گویا تحلیل کرکے اُسے بیچ ہی سے نکال دیا ہے۔/ کہ جو اس نے کہا/ ایک مقدمہ ہے/ میرے

دل میں ہے/ دوسرا۔ دونوں میں قطعیت ہے کہ ایک راجع بہ مخاطِب ہے دوسرا راجع بہ مخاطَب، دونوں ایک نہیں ہوسکتے۔ یہ طرفگی اعجاز سے کم نہیں کہ غالب بغیر نفی کو بیچ میں لائے نفی مضمر کے ذرا سے مس سے/... گویا یہ بھی میرے دل میں ہے/ کہہ کر اس قطعیت کو رد کردیتے ہیں۔ مزید تقلیب یہ ہے کہ اصلاً تو ایسا نہیں ہوسکتا، البتہ 'گویا'... ایسا ہے۔ اس لیے کہ جب تک نطق کا وجود نہ ہو ترسیل کیا معنی؟ ترسیل کے عمومی تصور کو رد کرتے ہی 'تقریر کی لذت' کا جادو اپنی انتہا کو پہنچ گیا۔

بس ہجوم ناامیدی ... میں مرکزی پیکر خیالی لذتِ کار کا ہے جو لذتِ زیست بھی ہے۔ ہجومِ ناامیدی، سعی بے حاصل اور خاک میں مل جانا یہ سب نفی کے خیالی پیکر ہیں اور ان میں نسبت ہے۔ شعری منطق کا کمال یہ ہے کہ غالب 'سعیِ بے حاصل' کے تصور میں نفی سے نفی کا رد کرتے ہیں تاکہ لذتِ کار کا دفاع ہو۔ سعی ہرچند کہ بے حاصل ہے، تاہم 'لذت' سے معمور ہے۔ اجلا، اجالا ہے ہی اس لیے کہ اندھیرے سے کاڑھا جاتا ہے، اندھیرا مماثل ہے 'ہجومِ ناامیدی' کے جس کی تقلیب 'سعی' سے کی ہے، بھلے ہی 'بے (لا) حاصل' ہو۔ غورطلب ہے کہ ناامیدی کے 'نا' کا رد بے حاصل کے 'بے' سے یعنی لا کا لا سے، گویا نفی کا نفی سے، اتنا پیچدار شعر اور اس پر گھلاوٹ ایسی کہ لفظ زبان پر پھسلتے ہیں۔

380 کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر (م)

دونوں مصرعوں میں فعل 'جلنا' معنی کا مرکوزہ ہے۔ تابِ رخِ یار دیکھ کر جل جانا چاہیے تھا لیکن اپنی طاقتِ دیدار نے بچا لیا۔ بظاہر تو یہ اچھا ہوا کہ جان نہیں گئی۔ لیکن اب اسی بات پر جلتا ہوں کہ جل کیوں نہ گیا۔ پوری معنیات جدلیاتِ نفی پہ ٹکی ہوئی ہے اور فعل جلنا کی گردش سے تشکیل پاتی ہے۔

381 مہرباں ہوکے بلالو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں (م)

ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا ہے
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں (م)
زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستمگر ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں (م)

لگتا ہے یہ غزل پوری نہ ہوسکی فقط تین ہی شعر ہیں اور مزے کی بات ہے کہ تینوں میں دستورِ نفی ایک سا ہے یعنی مبنی بر فعل۔ ممکن ہے یہ ردیف کی وجہ سے ہو: آ بھی نہ سکوں، اٹھا بھی نہ سکوں، کھا بھی نہ سکوں۔ تینوں جگہ وضعی معنی کو رد تشکیل کیا ہے اور فعل کو غیر وضعی معنی میں برتا ہے جو مبنی بر تفاعلِ نفی ہے۔ مزے کی بات ہے کہ ردیف میں کلمہ نفی 'نہ' ہے لیکن یہ مبنی بر اثبات ہے۔ پس گردش جدلی ظاہر ہے۔ مزید لطف کا پہلو یہ ہے کہ ہر شعر میں کلیدی خیالی پیکر تجریدی ہے اس کی حسیّاتی تجسیم کر کے اُسے متحرک کیا ہے اور نفی سے اثبات کی توثیق کر کے اُسے پرلطف بنادیا ہے، یعنی میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں، یا بات کوئی سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں (ضعف کی رعایت سے) یا (زہر) کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی سکوں۔ حیرت انگیز ہے کہ یہ تمام نحوی ساختیں رواں دواں بے ساختہ نثر کی ہیں اور اشعار سہل ممتنع کی کرشمہ کاری کا عمدہ نمونہ ہیں، نیز حرکیات نفی کا تفاعل پوری تشکیل میں تہ نشیں طور پر کارگر ہے۔ کیا غالب کے تخلیقی عمل میں یہ سب کچھ بالقصد صنعت گری سے بنایا جاتا ہوگا یا مصرعے ڈھلے ڈھلائے آتے ہوں گے، شاید یہ بھی نہیں شاید وہ بھی نہیں۔ یہ سارا عمل پراسرار ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ غالب بار بار لفظوں کو بدلتے اور بیحد ریاض کرتے تھے لیکن اندر کی آنچ یا طبعی مناسبت سے لفظ موتی کی لڑی سے چلے آتے ہیں۔ اتنا طے ہے جیسا کہ پہلے بھی ہم نے دیکھا کہ غالب واردات، یا خیال یا تجربہ کو سادہ طور پر یا سیدھے سبھاؤ نہیں لیتے، ان کا ذہن و مزاج یا افتادِ ذہنی ہی ایسی ہے کہ حقیقت پُر پیچ طور پر اپنے حاضر و غیاب یا معمولہ و نادر کے ساتھ یعنی ہمہ جہت طور پر بیک وقت ایک کوندے کی طرح کارگر ہوتی ہے، یعنی فکرِ شعر کے وقت خیال بندی کی سطح پر رشتوں کے یہ گچھے ایک ساتھ آتے ہوں گے یا یہ سب کچھ

چشم زدن میں ہوجاتا ہوگا، شعر کی تراش خراش کا عمل البتہ بعد کا ہے جیسا کہ ترمیمات اور مکتوبات سے پتہ چلتا ہے۔

381 وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں (م)
نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں (م)

خدا کی قدرت کہ وہ ہمارے گھر آگئے، لیکن یہ دونوں چیزیں ناممکن التطبیق ہیں، یعنی اب یا تو ہمارا گھر ہمارا گھر نہیں یا وہ وہ نہیں ہیں۔ بظاہر کوئی حرف نفی نہیں لیکن حرکیات نفی پورے شعر کی تشکیل میں تہ نشیں ہے۔

دوسرے شعر میں روایتی تنقید کی رو سے رشک کا مضمون ہے۔ لیکن غور طلب یہ ہے کہ مضمون آفرینی ہوئی کیسے ہے، اور شعری منطق کھیل کھیلتی کیسے ہے۔ دیکھا جائے تو ذکر زخم جگر کا ہے تو تکلیف بھی ہوگی، لیکن تکلیف کا ذکر نہیں یا زخم لگنے کا بھی ذکر نہیں۔ حرکیات نفی فقط لفظ اساس نہیں، یہ معنیاتی رو میں بھی کارگر ہوسکتی ہے۔ دیکھیے زخم جگر کی تقلیب کیسے ہوتی ہے، ذکر اپنی تکلیف کی شدت کا نہیں یا اس کا نہیں کہ زخم گہرا ہے بلکہ یہ کہ (باعث زخم کے کاری ہونے کے) لوگوں کا ذہن معشوق کے دست و بازو کی طرف جائے گا، اور وہ باعث نظرِ غیر ہوگا جو عشق کی غیرت کو گوارا نہیں۔

382 دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کرگئی (م)
شق ہوگیا ہے سینہ خوشا لذتِ فراغ
تکلیفِ پردہ داریِ زخمِ جگر گئی (م)
وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی (م)

دیکھو تو دلفریبیِ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی (م)
نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا
مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی (م)
383 مارا زمانے نے اسداللہ خاں تمھیں
وہ ولولے کہاں وہ جوانی کدھر گئی (م)

غالب 1829 میں کلکتہ سے لوٹنے کے بعد اردو دیوان کی تیاری میں منہمک ہوجاتے ہیں۔ یہ غزل 1833 کی ہے جب متداول اردو دیوان کا انتخاب تقریباً تیار ہے۔ اس زمانے کا کم وبیش ہر شعر انتخاب میں آتا ہے اور کوئی قلمزد نہیں ہوتا۔ اس غزل میں بادۂ شبانہ کی سرمستیوں اور لذتِ خوابِ سحر کے خیالی پیکرِ عشقِ ارضی کے سیاق میں ہیں۔ مطلع میں دل وجگر دونوں کو رضامند کرنے کا اشارہ ہے۔ معاً بعد سینے کے شق ہوجانے اور زخمِ جگر کے کھلنے کا منظر ہے، تیسرا شعر وہ بادۂ شبانہ ... اس اندوہناک اندرونی کیفیت کو گہراتا ہے۔ اگلا شعر امیج سازی اور حسن کاری کا کرشمہ ہے، اگرچہ نقشِ پا باعث خاک پر ثبت ہونے کے جامد ہے، لیکن غالب نے موجِ خرامِ یار کی رعایت سے اُسے متحرک کردیا ہے۔ نظارے نے بھی کام کیا... استعارہ سازی کی طرفگی میں جواب نہیں رکھتا۔ نظارے کی تقلیب نقاب سے کی ہے جو غالب کے جدلیاتی اندازِ خاص کے مطابق بطور قولِ محال کے ہے۔ اس کا جواز یہ کہہ کر فراہم کیا ہے کہ بقعۂ نور نظروں کو خیرہ کردیتا ہے، یہاں نظارے سے پیدا ہونے والی مستی کا یہ عالم ہے کہ نگاہ رخ پر بکھر گئی ہے اور نظارہ بجائے خود نقاب بن گیا ہے۔ مقطع میں ایک بار پھر اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی میں گہری کیفیت یاس ونفی ہے کہ بساط نائے ونوش تہ ہوچکی ہے۔

386 زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے (م)

شعر کا کمال دوسرے مصرعے کی بے ساختگی میں ہے جیسے صدف سے موتی نکل آیا ہو۔ لگتا نہیں لیکن زیریں ساخت میں نفی کارگر ہے کہ کاش کوئی خدا ہوتا تو ہم دکھوں سے بھری ایسی ناقدری کی زندگی تو نہ جیتے۔ 'اس شکل سے گزری' کی ایمائیت اور 'ہم بھی کیا یاد کریں گے' کے احساس محرومی نے شعر میں نشتریت پیدا کر دی ہے۔ خدا کا ہونا دلالت کرتا ہے اس کے رحیم و کریم ہونے پر، لیکن اگر ایسا ہے تو پھر کیسے اس نے ہماری کوئی مدد نہ کی۔

389 وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے (م)

روایت میں جتنے بھی مثالی کردار ہیں، ان سے شعر کے میرافسانہ کا اپنی برتری ثابت کرنا یا ان کی بڑائی کو ردتشکیل کرنا غزل کی شعریات کا لازمہ ہے۔ لیکن غالب نے اپنی مخصوص شعری منطق (مبنی بہ نفی) سے نرالی بات پیدا کی ہے۔ خضر عمرِ جاوداں رکھتا ہے، یہ روایتاً تو سچ سمجھا جاتا ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہے (کیونکہ دکھائی نہیں دیتا) اور ہم کہ فانی ہیں یعنی نہیں ہیں، لیکن اصل میں ہیں اس لیے کہ دکھائی دیتے ہیں۔ گویا انسان کے مقابلے پر خضر کے چور ہونے کا جواز پیدا ہو گیا، اور وہ بھی آج یا کل کے لیے نہیں بلکہ عمرِ جاوداں یعنی ہمیشہ کے لیے۔ انسان جو محدود حیات فانی رکھتا ہے منطق شاعرانہ سے خضر پر اس کی برتری ثابت کرنے سے مضمون میں ندرت وطرفگی پیدا ہو گئی۔

390 کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں
ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں (م)
آج ہم اپنی پریشانیِ خاطر ان سے
کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں (م)
اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انھیں کچھ نہ کہو
جو مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں (م)

غالب کے اس نوع کے اشعار پر اکثر گماں ہوتا ہے کہ کوئی اینچ پینچ نہیں، لیکن یہ نظر

کا دھوکا ہے کیونکہ غالب بات کو گھما کر کہتے ہیں اور پہلی قرأت میں پتہ نہیں چلتا۔ مطلع میں وفا، جفا :: اچھا، برا :: چاروں لفظوں کے معنی دو دو طرف راجع ہیں گویا انھیں دولخت کردیا ہے یعنی جو عاشق کے لیے وفا ہے وہ غیر کے لیے جفا ہے، یا جو غیر کے لیے جفا ہے، وہ عاشق کے لیے عین وفا ہے۔ اسی طرح اچھا میں برا کا مفہوم پیوست ہے اور برا میں اچھا کا، فرق صرف یہ ہے کہ کس رخ سے دیکھا جارہا ہے۔ غالب کے تخلیقی ذہن کا خاصہ ہے کہ لفظِ سادہ، سادہ نہیں رہتا اس میں طرفیں پیدا ہوجاتی ہیں، طوطی یعنی نطقِ شاعر کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ۔ غالب کی نظر معنی کی افتراقیت کے آر پار دیکھ لیتی ہے اور یوں سیدھا سادا تجربہ بھی اپنے ابعاد کے ساتھ سامنے آتا ہے۔

اگلے دونوں اشعار کو اسی روشنی میں دیکھیں تو / کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں/ کہنا کے دو رخ ہیں اور دونوں ایک دوسرے کی تقلیب ہیں۔ یاد رہے غزل کی ردیف میں فعل 'کہنا' ہے جس کو نو بہ نو معنی میں استعمال کرنا شعری تشکیل کی ہنرمندی کا حصہ ہے۔ تیسرے شعر میں / کچھ نہ کہو/ اور / کہتے ہیں/ میں افتراق ہے، لیکن اصل افتراقیت اندوہ ربا کی روایتی معنویت کی ہے، یعنی اگلوں کے لیے جو چیز اندوہ ربا رہی ہوگی، مگر ہمارے لیے تو وہ اندوہ فزا ہے کہ اس سے عشق کی آگ مزید سلگتی ہے۔

391 ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں
اک چھیڑ ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں (م)
کس منہ سے شکر کیجیے اس لطفِ خاص کا
پرسش ہے اور پائے سخن درمیاں نہیں (م)
ہم کو ستم عزیز ستمگر کو ہم عزیز
نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں (م)
بوسہ نہیں نہ دیجیے دشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں (م)

زیرِنظر اشعار میں حرکیات نفی کا تخلیقی تفاعل اتنا نمایاں ہے کہ کسی وضاحت کی

ضرورت نہیں۔ غالب کی تشکیل شعر کی طرفگی کا ایک شیوہ یہ ہے کہ دو خیالی پیکروں کو ایک دوسرے کے مقابل لاکر ان میں بیچ کا عرصہ خلق کر کے معنی کو برقیا دیتے ہیں مثلاً معشوق کے لیے کہ اگر مہرباں نہیں تو نامہرباں بھی نہیں، یہی کشاکش چھیڑ اور امتحان میں ہے یا زباں اور دہاں میں ہے کہ بوسہ نہیں تو گالی ہی سہی اس لیے کہ دونوں کا تعلق دہاں سے ہے۔ دوسرا شعر نسبتاً بہت بلند ہے۔ محبوب کی غفلت شعاری اور کم نگہی بمنزلہ روایت کے ہے جسے غالب نے پلٹ دیا ہے اور اس حد تک کہ پائے سخن یعنی زبان کے عمل ہی کو بیچ سے نکال دیا ہے اور اُسے اس کی آخری حد یعنی خاموشی تک پہنچا دیا ہے، سبحان اللہ، 'پرسش ہے' میں پوچھنے، بات کرنے کا عمل زبان کا عمل ہے لیکن پائے سخن درمیان نہیں، کی حرکیاتِ نفی سے پرسش کے لیے قرینہ استعارہ کا پیدا کر دیا ہے۔ شعر بیشک زبان سے بنتا ہے، لیکن یہ زبان نہیں سحر و اعجاز ہے۔

391 تا پھر نہ انتظار میں نیند آئے عمر بھر
آنے کا عہد کر گئے آئے جو خواب میں (م)

392 مجھ تک کب اُن کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں (م)
لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں (م)

غالب کی تشکیل شعر کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ اکثر سامنے کے لفظوں کے معنی کو گردش میں لاکر سیال بنا دیتے ہیں یا ان کی قطعیت یکسر غائب ہو جاتی ہے۔ نیند، خواب، انتظار یا ان خیالی پیکروں سے استوار ہونے والا ہجرِ یار میں نیند نہ آنے کا مضمون، کیا اس سے بھی زیادہ پیش پا افتادہ کوئی مضمون ہوگا؟ بادی النظر میں اندازہ ہی نہیں ہوتا کہ لفظ 'آنا' تین چار بار آیا ہے، نیند آنا، خواب میں آنا اور آنے کا وعدہ کر کے نہ آنا۔ شعر کا لطف اسی عام سے فعل 'آنا' کی تکثیریت میں ہے۔ معشوق کا خواب میں آنا اور آنے کا وعدہ کر جانا سامنے کی بات ہے لیکن غالب کہتے ہیں کہ اب انتظار میں نیند تو آئے گی نہیں، اور

چونکہ نیند نہیں آئے گی، اس لیے خواب بھی نہیں آئے گا۔ اور خواب نہیں آئے گا تو محبوب کا آنا معلوم! یوں زندگی بھر کا جاگنا اور انتظار کرنا مقدر ہے۔ یہ ہے ایک فعلِ محض یعنی 'آنا' کی حرکیات نفی کی گردش کا تخلیقی تفاعل۔

اس غزل کے بہت سے شعر گویا لڑھکتے ہوئے موتی ہیں۔ اُن کی بزم میں دورِ جام کے آنے کا سوال ہی نہیں تھا، نفی استفہامیہ ہے، اور اب جام آیا ہے تو یہ گویا نفی کی نفی ہے، اس لیے باعثِ بدگمانی ہے کہ ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں۔ شعر کا حسن، استدلالِ شاعرانہ کی بے ساختگی اور شوخی میں ہے۔

لاکھوں لگاؤ... ہم پہلے اشارہ کر آئے ہیں کہ اس شعر کا شمار حالی نے غالب کے ان اشعار میں کیا ہے جن کو زبان و بیان کا کرشمہ کہنا چاہیے۔ حالی لکھتے ہیں : ایک دفعہ کہیں آزردہ نے یہ شعر سنا اور وجد کرنے لگے، ''متعجب ہو کر پوچھا، یہ کس کا شعر ہے، کہا گیا مرزا غالب کا۔'' چونکہ وہ مرزا کے فقط صاف اور سریع الفہم اشعار کو پسند کرتے تھے اور اکثر ان کا کلام سن کر الجھتے تھے اور ان کی طرز کو نام رکھتے تھے. غالب کا نام سن کر فرمایا۔ ''اس میں مرزا کی کیا تعریف ہے، یہ تو خاص ہماری طرز کا شعر ہے۔'' (یادگار، ص 134) پری گارنا لکھتی ہیں، ''سچ پوچھیے تو یہی شعر ہم کو مبہم اور پیچیدہ دکھائی دیتا ہے، لیکن حالی اس کو سہل ممتنع کی ایسی عمدہ مثال قرار دیتے ہیں جس سے آزردہ بھی دھوکا کھا گئے۔ (پری گارنا، ص 133) حالی لکھتے ہیں ''دوست کی لاکھوں لگاوٹیں ایک طرف اور ایک نگاہ کا چرانا ایک طرف ... اگر الفاظ کی طرف دیکھیے تو تعجب ہوتا ہے کہ کیونکر ایسے دو ہم پلہ مصرع بہم پہنچ گئے جن میں حسنِ ترصیع کا پورا پورا حق ادا کیا گیا ہے۔'' (یادگار، ص 134)

عاشق و معشوق کی نفسیات اور اس کی تصویر کشی برحق، دو ہم پلہ مصرعوں کا بہم پہنچنا اور حسنِ ترصیع کی جو داد حالی نے دی ہے وہ بھی جواب نہیں رکھتی، لیکن مسئلہ ذرا ہٹ کے بھی ہے۔ اس تبصرہ کے آخر میں حالی نے یہ بھی لکھا ہے اور صحیح لکھا ہے ''مگر فی الحقیقت یہ شعر بھی معناً و لفظاً ویسا ہی اچھوتا اور نرالا ہے جیسا کہ مرزا کا تمام کلام کسی سے میل نہیں کھاتا۔ جہاں تک کہ ہم کو معلوم ہے یہ اسلوب بیان آج تک اس عمدگی کے ساتھ کسی کے کلام میں

نہیں دیکھا گیا۔'' (ایضاً، ص 134)

ہمارا مسئلہ بس اس اسلوب بیان یا اس کے نرالے پن یعنی مرزا کی طرفگی خیال یا تخلیقی عمل کے اس پیرایے یا نہج کو سمجھنا ہے کہ جس کے چھوتے ہی خیال اچھوتا یا بیان نرالا اور انوکھا ہوجاتا ہے، اور وہ چراغانِ معنی ممکن ہوجاتا ہے جس کی داد حالی نے دی ہے۔ شعر کی خوبی حدِ بیان سے باہر ہے، اس کا ذکر ہم پہلے بھی کرآئے ہیں۔ اس کا مزید تجزیہ کرنا اس کی لطافت کا خون کرنا ہے۔ سردست بس اتنا غور کرلینا کافی ہے کہ شعر میں معنی آفرینی کی جو پرلطف فضا دو اسمائے فعلیہ 'لگاؤ' اور 'بناؤ' اور ان کے تلازمات شعری کے مابین کشاکش اور تناؤ کی جدلیاتی حرکیات سے وجود میں آئی ہے، کیا وہ کسی اور (شعوری/لاشعوری) شعریاتی تخلیقی عمل سے ممکن ہے؟

392 رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں (م)
اتنا ہی مجھ کو اپنی حقیقت سے بُعد ہے
جتنا کہ وہمِ غیر سے ہوں پیچ و تاب میں (م)
اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں (م)
ہے مشتمل نمودِ صُوَر پر وجودِ بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں (م)
393 شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں (م)
آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں (م)
ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں (م)

اس نہایت عمدہ غزل کے ان تمام اشعار میں حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو پر نظر ڈالی گئی ہے۔ پہلے شعر میں زمان کا تصور ایک بے قابو مرکب کے طور پر کیا ہے اور دوہری نفی یعنی/ نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں/ سے عمر کے سیلِ رواں کی شہ زوری اور تندی کا اثبات کیا ہے۔

اتنا ہی مجھ کو... میں وجود کو وہمِ غیر کے مماثل قرار دیا ہے، اور حقیقت سے بے خبری کو پیچ و تاب کے۔ دونوں مقدمے نفی اساس ہیں، یعنی یہ کہ انسان اپنی حقیقت سے بیگانۂ محض ہے۔

اصل شہود و شاہد و مشہود... اس نوع کے اشعار کو اکثر غالب کی تشکیک کے طور پر پیش کیا جاتا ہے جبکہ اگر مسئلہ رد در رد کا ہو تو تشکیک بھی کس کی۔ یہاں تو مطلقیت ہی منہدم ہے۔ اول یہ کہ استفہام، استفہامِ انکاری ہے، پہلے مصرع میں شہود و شاہد و مشہود تینوں کے معمولہ تصور کو رد کیا ہے اور اگر یہ تینوں ایک ہیں یعنی تمام عالمِ موجودات بطور وحدت موجود ہے یعنی ان تینوں کی اصل ایک ہے تو مشاہدہ کا الگ وجود (مبنی بر ثنویت) از خود رد تشکیل ہو گیا، یعنی جب شاہد و مشہود و شہود میں مغائرت ہی نہیں تو مشاہدہ کیا معنی رکھتا ہے جس کی وجودی صوفیا یا مایاوی ویدانتی تلقین کرتے ہیں۔

ہے مشتمل نمودِ صُوَر ... میں بھی قطرہ و موج و حباب یعنی کثرت آرائی عالم کے بارے میں سوال اٹھایا ہے کہ اگر وجودِ بحر قائم بر نمودِ صُوَر ہے تو قطرہ و موج و حباب کی کیا حقیقت ہے۔ یہ وہی شونیتا مماثل منطق سے ملتا جلتا پیچ ہے کہ ہر شئے کسی دوسری شے پر قائم ہے اس لیے بے اصل (شونیہ) ہے، دوسرے لفظوں میں شئے کی اصل معلوم نہیں۔

شرم کی نسبت حجاب سے ہے۔ عرفِ عام میں حجاب وجہِ مغائرت ہے۔ غالب کا ذہن رسا اس تصور کو رد تشکیل کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شرم چونکہ ادائے ناز ہے، اپنے آپ سے بھی ہو سکتی ہے، اس لیے دیکھا جائے تو بے حجابی بھی دراصل حجاب کا پہلو رکھتی ہے، مضمون کی ندرت معمولہ معنی کی تقلیب میں ہے۔

یہ شعر ارتقائے انسانی اور دورانِ زماں پر دال ہے کہ کہیں نہ کہیں پر تو نقطۂ تکمیل

ہوگا۔ لیکن غالب اس توقع کو بھی subvert کر دیتے ہیں کہ آرائشِ جمال یا تکمیلِ کائنات ایک دائمی عمل ہے جو آنکھوں سے اوجھل ہے اور ہر تکمیل گویا عدمِ تکمیل ہے۔

ہے غیبِ غیب... دونوں مصرعے مماثل ہیں اور نفی بہ نفی معنی کو قائم کرتے ہیں۔ شہود صوفیا کی اصطلاح ہے یعنی عالم شہود یا عالم موجودات۔ غالب اس کے معمولہ تصور کو بے دخل کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جس کو عرفِ عام میں شہود سمجھا جاتا ہے وہ دراصل غیب کا بھی غیب ہے، یعنی شہود کی نفی کی بھی نفی، اور استدلالیہ بھی کیا خوب ہے کہ یہ بالکل ایسا ہے جیسے کوئی خواب میں سمجھے کہ خواب سے جاگ گیا ہے جبکہ وہ ابھی خواب میں ہو۔ غالب کئی جگہ language of unsaying کا استعمال کرتے ہیں، یہ سمجھنا کہ انسان خواب سے جاگ گیا ہے لیکن اصلاً خواب میں ہے ایسا ذہنی عمل ہے جو کلیتاً نفی اساس ہے اور سرحد ادراک سے ورا ہے، یہ مماثل ہے اس شہود کے جو اصلاً اپنے غیاب کا بھی غیاب ہے (یعنی عدم کی بھی نفی)۔

396 میں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا (م)
درماندگی میں غالب کچھ بن پڑے تو جانوں
جب رشتہ بے گرہ تھا ناخن گرہ کشا تھا (م)

شعر کا موضوع اگر تشنہ کامیِ محض ہوتا تو شعر میں یہ لطف اور مزہ نہ ہوتا جو اب ہے۔ موضوع تشنہ کامی نہیں بلکہ اس کی نفی یعنی بلانوشی ہے۔ (ہر شب پیا ہی کرتے ہیں مے جس قدر ملے)۔ دوسرے مصرعے کے دونوں مقدمے اسی پر دال ہیں اور دونوں یعنی 'گر میں نے کی تھی توبہ' اور 'ساقی کو کیا ہوا تھا' ایک دوسرے کی نفی اور رد در رد ہیں۔ میر نے کہا تھا /زلف سا پیچدار ہے ہر شعر/ لیکن غالب کا تو ذہنی سانچہ ہی پیچدار ہے اس میں سے اگر سیدھی بات بھی نکلتی ہے تو وہ بھی بل کھا کر نکلتی ہے۔ اس میں کوئی نہ کوئی پیچ، اٹکاؤ یا الجھاؤ یا رد یا تقلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ دوسرے شعر کا استدلالیہ بھی غور طلب ہے۔ غالب کا تو پورا نیرنگِ نظر ہی گرہ در گرہ ہے۔ کس سہولت سے گرہ ڈالتے ہیں اور پھر کھولتے ہیں۔

استعارے کا استعارہ، دلیل کی دلیل، تہ داری وطرفگی وادابندی کا حق بھی ادا ہوگیا اور لطف وانبساط اس پر مستزاد۔

396 گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا (م)
تنگیِ دل کا گلہ کیا یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا (م)

گھر کی ویرانی کا مضمون غالب نے بار بار باندھا ہے لیکن ہر جگہ وضع نرالی ہے۔ یہاں چونکہ رونا مذکور ہوا ہے، بحر کا ذکر اس نسبت سے ہے لیکن تقلیب کے ساتھ جو بطور استدلالِ شعری ہے کہ بحر اگر بحر نہ ہوتا تو اس کا بیاباں ہونا طے تھا۔ یہی معاملہ گھر کا ہے۔ روایت میں رونا بمنزلہ سیلاب کے ہے اور سیلاب بمعنی تباہی و ویرانی۔ رونے اور ویرانی میں جو تلازمیت ہے، غالب کا نکتہ رس ذہن اس کو رد کرتا ہے کہ روتے یا نہ روتے ویرانی تو مقدر ہے۔ نفی درنفی کے شعری تفاعل سے ویرانی لطف و ندرت کے ساتھ قائم ہوگئی۔

اگلے شعر میں تنگیِ دل کے تصور میں اٹکاؤ پیدا کر کے اس کو بیدخل کیا ہے۔ تنگی کی نفی کشادگی ہے لیکن غالب اس کی بھی نفی لاتے ہیں کہ کشادگی بڑھ جائے تو بمنزلہ پریشانی کے ہے۔ کافر دل تو خود دستورِ نفی ہے جو ہر چیز کو عکس ومعکوس کے بطور دیکھتا ہے۔

397 ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا (م)
تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ
اس میں کچھ شائبہ خوبیِ تقدیر بھی تھا (م)
تو مجھے بھول گیا ہو تو پتہ بتلادوں
کبھی فتراک میں تیرے کوئی نخچیر بھی تھا (م)
بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا (م)

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا (م)

کہاں تک ذکر کیا جائے، اس سارے زمانے کا اردو کلام حد درجہ گھلاوٹ اور رچاؤ رکھتا ہے اور آب دار ایسا کہ موتی سے لڑھکتے نظر آتے ہیں۔ ہوئی تاخیر تو ... تاخیر کے دوسرے رخ کو بھی گردش میں لے آتا ہے۔ اسی طرح آپ آتے تھے مگر ... دونوں مصرعوں میں نفی کی تقلیب حرف 'تو' اور 'مگر' سے بندھی ہوئی ہے۔ یوں حسنِ ظن کا پردہ بھی رہ گیا اور بالہوس کی شرم کا بھی۔ تم سے بے جا ہے ... میں تباہی کا ذمہ دار تو معشوق ہے۔ لیکن گلہ گزاری چونکہ شانِ عاشقی کے خلاف ہے، پس ایک نفی (تباہی) کی ذمہ داری دوسری نفی یعنی شائبہ خوبیِ تقدیر پر ڈالنے سے طرفگیِ خیال کا حق بھی ادا ہوگیا اور مضمون میں ندرت بھی پیدا ہوگئی۔ یوں irony نے جو نفی اساس ہے، معنی کے دوسرے رخ کو کھول دیا ہے اور حسن کلام کو بڑھا دیا ہے۔ اس پوری غزل میں ہلکی سی تہ شوخی و شگفتگی کی ہے۔ کچھ tongue in cheek کی کیفیت جیسی، کچھ بے نیازی کچھ چھیڑ چھاڑ کا انداز بھی ہے۔ تو مجھے بھول گیا ہو ... میں بھی یہی کیفیت ہے یعنی آج اگر بے رخی اور بے ادائی ہے تو کیا، کل تک تو ہمیں تمہارا شکار ہونے کا اعزاز حاصل تھا۔ حرکیات نفی دونوں طرف راجع ہے۔ بجلی اک کوند گئی ... شعر نہیں سحر بیانی ہے۔ لگتا ہے کہ لب کشائی گویا نطق کا کوندا ہے جو لحۂ اضطرار میں چمکا اور زبان کی سرحد سے پار نکل گیا جہاں زبان اور خاموشی ایک ہوجاتے ہیں اور باقی رہ جاتی ہے بھید بھری تشنگی جو اشتیاق کی جان ہے۔

پکڑے جاتے ہیں ... میں مخصوص شوخی سے حسبِ سابق فرشتوں کے تصور کو subvert کیا ہے، کراماً کاتبین سے زیادہ معتبر کون ہے۔ لیکن غالب اپنے مخصوص جدلیات اساس استدلالِ شاعرانہ سے ایسا پہلو نکالتے ہیں کہ مشیت ایزدی بھی لاجواب ہوجائے۔ شہادت کے لیے غیر جانب داری شرط ہے، آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا کے استفہام انکاری کی بیساختگی نے شعر کو لطیف سے لطیف تر بنا دیا ہے۔

397 یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا (م)
ترے وعدے پر جیے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا (م)
398 کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا (م)
غم اگرچہ جاں گُسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا (م)
کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شبِ غم بری بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا (م)

یہ سب غزلیں جن کا ذکر آرہا ہے متداول دیوان کے دوسرے ایڈیشن کے آس پاس کی ہیں جو 1847 میں شائع ہوا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب غالب کی تخلیقی زندگی مہر نیمروز کی مثال پیش کررہی ہے۔ اسی زمانے میں غالب اپنا پہلا اردو خط تفتہ کو لکھتے ہیں (1847)۔ نبی بخش حقیر سے اردو خط کتابت بھی اسی زمانے میں شروع ہوتی ہے (1848)۔ کلیاتِ نظمِ فارسی چھپ چکا ہے (1845)۔ فارسی نثر کی کتاب پنج آہنگ آنے والی ہے (1849)۔ غالب کی شہرت اور قبولیت روز افزوں ہے۔ اور اگلے برس 1850 میں قلعہ معلیٰ سے نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ کا خطاب بھی عطا ہونے والا ہے، لیکن یہ رونق چند روزہ ہے کہ 1857 میں تاریخ ایک انتہائی درخشاں اور یادگار دور پر پردہ گرانے والی ہے اور یہ شمع بھڑک کر بجھ جانے والی ہے۔ تاہم یہ زمانہ مرزا کے اردو کی طرف ایک بار پھر متوجہ ہونے اور اردو کے ذریعے اپنی تخلیقی عظمت کی بلندیوں کو چھونے کا بھی ہے۔

اردو کے جس جمالیاتی وفور، لوچ اور رچاؤ کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا وہ اس دور کی اکثر غزلوں میں ملتا ہے۔ عشق کی نارسائی اور شکستِ آرزو کی کیفیت مندرجہ بالا پوری غزل میں جاری وساری ہے جسے ردیف ہوتا (انتظار ہوتا، اعتبار ہوتا، جگر کے پار ہوتا) نے عدمِ

تکمیل کے احساس کی داخلی وحدت کے گلدستے میں باندھ دیا ہے جو بجائے خود نفی اساس اور مبنی بر کسک ہے۔ پوری غزل میں مکالمے کا آہنگ ہے۔ مزے کی بات ہے کہ غزل کی جملہ ساخت میں کلمۂ شرطیہ ''اگر'' یا اس کا مرادف ''گر'' یا ''جو'' بار بار آئے ہیں جن سے آرزو اور شکست آرزو کی کیفیت گہری ہوگئی ہے۔

398 اُسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا (م)

بظاہر شعر کا مضمون وحدت الوجود اور ذاتِ واجب الوجود کی یکتائی ہے۔ بظاہر اُسے یگانہ و یکتا کہہ رہے ہیں لیکن شعر کی تہ میں جو منطق ہے وہ خود اپنا رد کرتی ہے، دوچار ہونا تو تبھی ممکن ہے جب کوئی شاہد ہو لیکن شاہد کے تصور کے ساتھ ہی دوئی در آتی ہے جو یکتائی کا رد ہے۔ چنانچہ یکتائی کی تصدیق نہیں ہوسکتی۔ دوئی، یکتائی اور 'دو چار' کی نفی آلود نسبتوں سے شعر کا لطف دونا ہوگیا ہے۔

398 نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا (م)

عجب وغریب شعر ہے۔ یہ بھی ان اشعار میں ہے جن پر سہل ممتنع ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ شعر میں چار ٹکڑے ہیں، چاروں نفی اساس ہیں اور چاروں مل کر اس حرکیات کی تشکیل کرتے ہیں جو معنی کو پہلو در پہلو کھول دیتی ہے۔ پہلا ٹکڑا بیانیہ ہے کہ جب کچھ بھی نہیں تھا تو خدا تھا۔ دوسرے ٹکڑے میں اسی قول کو بالا قرار پلٹ دیا ہے کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ ایک حقیقت سامنے آگئی جس سے انکار ممکن نہیں۔ اب اسی مسئلہ کو پلٹ کر کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، غالب سوال اٹھاتے ہیں کہ نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟ میں کی نسبت کچھ سے ہے۔ جب طے ہے کہ کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، پس لازم آیا کہ میں نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ یعنی 'کچھ' ہونے یا انسان ہونے کی مشکل سے بچ جاتا۔ شعر میں 'ہونا' (to be) کی فعلیہ شکلیں پانچ بار آئی ہیں جس سے معمائی کیفیت پیدا ہوگئی ہے جو بجائے خود ابداع و نادرہ کاری کی کُنہ ہے۔ دیکھا جائے تو 'تھا' بھی 'ہونا' ہی کی قبیل سے ہے (بطور ماضی)۔

اس طرح پہلے چار بار اور پھر تین بار۔ لطف کا ایک پہلو یہ ہے کہ پہلے مصرع میں 'ہونا' 'کچھ' کے ساتھ اور دوسرے میں ہونا 'میں' یا 'مجھ' کے ساتھ آیا ہے۔/کچھ نہ ہوتا// میں نہ ہوتا/ مقابل ہے/خدا ہوتا/ کے۔ پس لازم آیا کہ خدا کچھ نہ ہونے کا بدل ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ بالکل کچھ نہ ہونا شونیہ ہے۔ منطقی طور پر انسانی ذہن زیادہ سے زیادہ شونیہ تک ہی جاسکتا ہے۔ (اور یہی عینِ آگہی اور احساسِ آزادی ہے)۔

399 چھوڑوں گا میں نہ اُس بتِ کافر کا پوجنا
چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر (م)

یہاں جدلیات نفی کا تفاعل کافر اور کافر میں ہے۔ محبوب حسن و جمال کی وجہ سے بتِ کافر ہے، جہاں بت ہے وہاں پرستش بھی ہوگی، لیکن پرستش یا بت پرستی عینِ کفر ہے۔ اتنا ہی نہیں، یہی کشاکش فعل چھوڑنا کے دوہرے استعمال میں بھی ہے، پہلے مصرع میں یہ راجع بہ متکلم ہے، دوسرے میں راجع بہ خلق۔ تعجب ہے کہ دونوں مصرعے اسی سادہ سے لفظ 'چھوڑنا' سے شروع ہوتے ہیں اور بوجہ کشاکش وتخالف کے جو 'کافر' اور 'کافر' میں ہے موجبِ لطف وانبساط ہیں۔

399 تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو (م)

شعر کی انوکھی معنویت اسی میں مضمر ہے کہ شعر عاشق اور غیر کی روایتی کشاکش کی تحلیل کرتا ہے اور 'مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو' کے ضمیمے سے لطفِ معنی کی ایک نئی کیفیت کو راہ دیتا ہے۔ روایت میں اگرچہ کوچۂ رقیب میں سر کے بل جانا بھی گوارا ہے، لیکن متکلم کی نفی اساس طرفگی سے یہاں ایک اور ہی مضمون سامنے آتا ہے جس کی ندرت کا جواب نہیں۔

400 کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی (م)
موت کا ایک دن معیّن ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی (م)

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی (م)

ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں
ورنہ کیا بات کر نہیں آتی (م)

401 ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی (م)

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی (م)

یہ اور اگلی غزل دلِ ناداں تجھے ... اسی زمانے میں یعنی 1847 کے بعد کے دو تین برسوں کے دوران کہی گئیں۔ دونوں غزلیں بے پناہ ہیں اور عرف عام میں سہلِ ممتنع کی کیفیت رکھتی ہیں، لیکن سادہ نہیں ہیں۔ نیز غالب کا انوکھا تخلیقی عمل اور شعری تشکیل جس کا ہم ذکر کرتے آرہے ہیں وہ بھی ان میں تمام وکمال نظر آتا ہے۔ مطلع بربنائے ردیف و قافیہ دوہری نفی پر مبنی ہے، برنہیں آتی، نظرنہیں آتی۔ ردیف 'نہیں آتی' میں فعل 'آتی' استمرار حالیہ ہے جو کلمۂ نفی نہیں کے بعد آنے سے (برنہیں آتی، نظرنہیں آتی، خبرنہیں آتی) نارسی اور ناتمامی کی کیفیتِ جاریہ پر دال ہے۔ موت کا ایک دن ... ان اشعار میں سے ہے جس پر ماہرین نے کافی لکھا ہے۔ ہمارے لیے غورطلب نکتہ یہ ہے کہ بظاہر موت بھی نیند ہے، یعنی ابدی نیند جو ہمیشہ کے لیے ہے، غالب یہاں پہلے اس رشتے سے فائدہ اٹھاتے ہیں اور پھر اُسے subvert کرتے ہیں۔ یعنی ویسے تو شبِ ہجر موت سے کم نہیں، لیکن موت کا دن تو پھر بھی مقرر ہے وہ اپنے وقت پر آئے گی ہی آئے گی۔ مگر انتظار میں جو نیند نہیں آتی وہ موت سے بھی بدتر ہے۔ کیونکہ ایک بار مرنا گوارا ہے یہ روز روز کا مرنا اور بھی اذیت ناک ہے۔ شعر کی ندرت اس میں ہے کہ غالب جدلیت اساس منطق سے ایک تو موت اور نیند کی فوقیتی ترتیب کو پلٹ دیتے ہیں، دوسرے موت سے موت کا ڈنک نکال دیتے ہیں، اس طرح کہ شعری منطق کی صنعت گری لفظوں میں ایسے گھل مل گئی ہے

کہ موت اور نیند کی کشاکش کے بین السطور کارگر ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا۔ یہ معمائی ایجاز تو ہے ہی سحر کاری بھی ہے۔

آگے آتی تھی ... ہنسی کے آنے اور نہ آنے میں کشاکش نفی ظاہر ہے۔ ہے کچھ ایسی ہی بات ... میں بھی یہی کیفیت کارگر ہے کہ سارا لطف بات کے کرسکنے اور نہ کرسکنے کی کشمکش میں ہے جس کی پردہ داری 'ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں' کہہ کر کی ہے۔

ہم وہاں ہیں ... میں نفی خبر اور بے خبری میں مضمر ہے یعنی کشاکش وجود اور عدم وجود میں ہے۔ شعر کا لطف خبر کے نہ آنے میں ہے جو نفی اساس ہے۔

اگلے شعر میں آرزو اور موت دونوں گویا ہم معنی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دونوں کے روایتی معنی کو دھندلا دیا ہے۔ مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی میں سارا لطف اور طرفگی 'مرنے' یعنی موت کے پیکرِ خیالی کو گھما دینے میں ہے۔ ایک نفی مرنے کی آرزو میں نہ مرسکنے میں مضمر ہے اور دوسری نفی موت کے آنے پر نہ آنے میں، جس نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

401 دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے (م)
ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے (م)
ہم کو ان سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے (م)
جان تم پر نثار کرتا ہوں
میں نہیں جانتا دعا کیا ہے (م)
میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالبؔ
مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے (م)

آخر اس درد کی دوا کیا ہے، انکارِ استفہامی ہے یعنی درد لادوا ہے۔ دل، ناداں، درد،

دوا میں مناسبت بھی ہے اور صوتی کیفیت بھی جس سے لفظ اپنے آپ رواں نظر آتے ہیں۔ تجھے ہوا کیا ہے بمعنی کچھ تو ایسا ہوا ہے جس کی تحلیل ناممکن ہے۔ دونوں میں نفی ہے، نفی بہ نفی سے شعر کی طرفیں کھل گئی ہیں۔ ردیف 'کیا ہے' یوں بھی استفہامیہ ہے جس سے کچھ ایسی فضا بندی ہوئی ہے کہ ایک کے بعد ایک شعر حیرت کا طلسم کدہ بن جاتے ہیں، اور اس کارخانۂ ہستی کے بھید بھرے سنگیت کو چھیڑتے ہوئے ایسے سوال اٹھاتے ہیں جن کا کوئی آسان جواب نہیں۔ رد در رد اور نفی در نفی سے غزل کے مرکزی اشعار نفی اساس شعریات کی بہترین مثال بن گئے ہیں۔

ہم کو ان سے ... میں وفا کی نفی وفا سے کی ہے جس سے لفظ کی طرفیں کھل گئی ہیں۔ اسی طرح اگلے شعر میں دعا کا تخالف 'جان نثار کرنا' سے کیا ہے اور یوں دعا کی معنویت کی تقلیب اور توسیع ہوئی ہے جس سے اشعار کا لطف کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔

مقطع میں تعریض اور شوخی کا پہلو نمایاں ہے لیکن منطق یہاں بھی نفی کی ہے، یعنی اپنی تکذیب کی ہے، ویسے تو یہ متاع بیش بہا ہے، تم کہتے ہو کہ 'کچھ نہیں' تو چلو ایسا ہی سہی، مگر تم اُسے قبول کرنے سے کتراتے ہو، دولتِ نایاب مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے یعنی اچھا ہی اچھا ہے۔ اس غزل کے کئی اشعار ان شعروں میں سے ہیں جو زبان زدِ خاص و عام ہوچکے ہیں۔

401 جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے (م)
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے (م)
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے
نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے (م)
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے (م)

یہ قطعہ بند اشعار غالب کے تجسس ذہنی اور خلش باطنی کے خاص آئینہ دار ہیں۔ وجود کی نوعیت و ماہیت کے بارے میں سوال اٹھانا اور روایتی اعتقادات کو subvert کرنا، ان سے ہٹ کر سوچنا یا ان کو چیلنج کر کے معمولہ حقیقت کے دوسرے رخ کو سامنے لانا غالب کی ذہنی ساخت کا حصہ ہے۔ یہاں پہلا شعر ہی استفہامِ انکاری سے انکار پر منتج ہوتا ہے۔ جبکہ تجھ بن کوئی موجود نہیں، تو پھر ہنگامۂ رنگ و بو جو موجود ہے، یہ/نہیں/ قرار پاتا ہے۔ اس کا اصلاً نہ ہونا اور بظاہر اس کا ہونا وجہِ کشاکش ہے۔ 'کیا ہے'، 'کیوں ہے'، 'کیسے ہیں'، 'کہاں سے آئے ہیں'، سب مسئلے کی پیچیدگی کی مختلف جہات ہیں جو معنی کی تہوں کو کھولتی ہیں، اور موجود و ناموجود کی جدلیات کے محور پر رخ بہ رخ گھومتی ہیں۔ اشعار کا حسن جدلیاتی کشمکش، استفہامیہ انداز اور امیجری کی صورت گری میں ہے جو بظاہر جاذب اور نظرفریب ہے، لیکن اصلاً استفہامیہ جدلیاتی طور پر اس بھید کو سامنے لانا مقصود ہے جس کا کھولنا ہست و بود اور رنگ و نور میں گھری ہوئی عام زبان کے لیے ناممکن ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ایسے سوال اٹھانا جن کا کوئی جواب نہ ہو خاموشی کی بے صدا آواز کو دعوت دینا ہے۔

ان اشعار میں ردیف 'کیا ہے' کی معنویت کچھ نہیں ہے کی بھی ہے۔ قطعہ بند اشعار میں جتنے بھی اسما اور اسمائے صفت آئے ہیں مثلاً ہنگامہ، پری چہرہ لوگ، غمزہ و عشوہ و ادا، شکنِ زلفِ عنبریں، نگہِ چشمِ سرمہ سا، ابر، ہوا، سبزہ و گل، یہ سب طلسم کدۂ کائنات کی حسّی جلوہ سامانی کے مظہر ہیں اور ان کی نفی 'جب کہ تجھ بن' سے کی ہے اور 'تجھ' کی نسبت کہیں اور ہے یعنی اس بھید سے جو معلوم نہیں ہوسکتا۔ تخلیق کی آواز گویا رازِ ہستی کے بھید بھرے سنگیت سے ہم آہنگ ہوگئی ہے اور ایک کے بعد ایک منظر کھلتا جاتا ہے کہ صورتِ حالات اندر سے خالی ہے۔

402 اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے (م)
بے طلب دیں تو مزا اس میں سوا ملتا ہے
وہ گدا جس کو نہ ہو خوے سوال اچھا ہے (م)

ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے (م)
دیکھیے پاتے ہیں عشاق بتوں سے کیا فیض
اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے (م)
403 ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے (م)

'اچھا ہے' کی ردیف ہے ہی اس نوعیت کی کہ اشعار میں کم از کم دو مقدمے ہوں گے جن دونوں کے درمیان نسبت ترجیح وتخالف، یا رشتۂ نفی ہوگا جس کی کشاکش سے جو tension پیدا ہوگی وہ معنویت کو گہرا کردے گی۔ ساغرِ جم کا جامِ سفال سے کیا مقابلہ۔ لیکن استدلالِ شاعرانہ کی اپنی کیفیت ہے اور استدلالیہ کی جدلیّت سے ساغرِ جم کی روایتی فوقیت رد ہوکر جامِ سفال کی ترجیحی حیثیت طے ہوجاتی ہے۔

دوسرے شعر میں گدا کا معمولہ تصور جو بھیک مانگنے سے عبارت ہے، غالب اس روایتی تصور کو رد کرتے ہیں اور منطق نفی سے یہ لاجواب دلیل لاتے ہیں کہ وہ گدا جس کو نہ ہوخوئے سوال اچھا ہے۔

اسی طرح عشق کا بیمار تو بیمار ہے، میر تو زندگی بھر رخِ زرد اور چشمِ نم کا ذکر کیا کیے۔ غالب جو معنی کو پلٹ دینے میں جواب نہیں رکھتے، اکثر حرکیات نفی سے شوخی وظرافت کی پُرلطف کیفیت بھی پیدا کردیتے ہیں۔ دعویٰ دوسرے مصرعے میں ہے۔ اور دلیل پہلے مصرعے میں۔ معمولہ حقیقت تو یہ ہے کہ بیمار کا حال اچھا نہیں ہے۔ اسی طرح منھ پر جو رونق آگئی ہے وہ بھی دراصل رونق نہیں ہے بس حسن کی جلوہ گستری کے باعث آگئی ہے۔ جدلیت اساس منطق شاعرانہ اور شوخی کی مثالیں تو بہت ہیں ایسی بیساختہ اور نشاط پرور مثال شاید ہی نظر آئے۔

دیکھیے پاتے ہیں ... میں معمولہ روایتی تصور یہ ہے کہ عشاق بتوں سے فیض پا ہی نہیں سکتے۔ شعر میں ہلکی سی شوخی کی تہ بھی ہے۔ غالب حسبِ مزاج روایتی توقع یعنی بتوں

کی بے نیازی اور معمولہ عدم توجہی کو رد کرتے ہیں اور برہمن کا حوالہ لاتے ہیں کہ ایک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے۔ بت عشق کی نسبت سے ہے اور برہمن بت کی نسبت سے، لیکن شعر کا مزہ بتوں سے فیض نہ پانے کے روایتی تصور کو استدلال شاعرانہ سے پلٹ دینے اور پُرامید توقع پیدا کر دینے میں ہے۔

مقطع کے بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جنت کے موعودہ تصور کی ردتشکیل کرتا ہے۔ جنت کا ہونا نہ ہونا ازروئے مذہب ہے۔ شارحین بالعموم تاویل لاتے ہیں کہ جو لوگ مستقبل کی امید میں جنتِ ارضی کی نعمتوں کو ٹھکراتے ہیں وہ گویا خوش خیالی کا شکار ہیں۔ غالب کا مسئلہ معمولہ و موصولہ کا رد ہے اور جنت کا تصور موصولہ ہے۔ مزید یہ خیالات غالب کے یہاں سبک ہندی بالخصوص بیدل سے چلے آتے ہیں اور غزل میں کئی جگہ اور مثنویوں اور خطوط میں بھی یہ موضوع طرح طرح کے طرب انگیز جدلیاتی پیرایوں میں ملتا ہے۔

405 ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی (م)
شرع و آئین پر مدار سہی
ایسے قاتل کا کیا کرے کوئی (م)
چال جیسے کڑی کمان کا تیر
دل میں ایسے کے جا کرے کوئی (م)
کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند
کس کی حاجت روا کرے کوئی (م)
کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی (م)
جب توقع ہی اٹھ گئی غالب
کیوں کسی کا گلا کرے کوئی (م)

چھوٹی بحر میں نشتریت سے مملو یہ غزل بھی اسی دور کی یادگار غزلوں میں ہے۔ اردو اور بھاشا میں بہت سے سوالیہ لفظ اور ضمیریں 'ک' سے شروع ہوتی ہیں، جیسے کوئی، کس، کسی، کیا، کون، کن، کیوں، کب، کیسے وغیرہ۔ جب ان میں سے کوئی لفظ ردیف کا حصہ ہو تو غزل کی داخلی وحدت میں استفہامیہ عنصر کا در آنا لازمی ہے اور اگر یہ مضارع کے ساتھ ہو، جیسے ہوا کرے کوئی، دوا کرے کوئی، جا کرے کوئی، تو توقعِ نفی کا تہ نشیں ہونا لابدی ہے جو اس بے مثال غزل کی نشتریت کی خصوصیتِ خاصہ ہے۔ یعنی اعجازِ ابن مریم روایتاً بھلے ہی برحق ہو، میرا دکھ لادوا ہے، کون مسیحا اور کیسی مسیحائی، شعر کا لطف معمولہ مسیحائی کے رد میں ہے۔

دوسرے شعر میں قاتل (معشوق) کا پیکرِ خیالی ہے۔ بالعموم قاتل کو ظلم و تشدد سے روکنے کے لیے شرع و آئین موجود ہیں لیکن معشوق کے قتل و غارت گری کا کیا علاج۔ دیکھا جائے تو معشوق معمولہ قاتل ہے، غالب نے نہایت سہولت سے اسے منقلب کر کے غیر معمولہ ثابت کر دیا، اور سوال میں ذرا سے جدلیاتی پیچ سے شعر میں لطف و انبساط کی لہر دوڑ گئی ہے۔

کڑی کمان کا تیر بے امان ہوتا ہے، اس میں گنجائش خلل انداز ہونے کی نہیں، یعنی سن سے نکل جاتا ہے۔ اس تصور کی افتراقیت ایسے بے خطا وار کرنے والے کے دل میں جگہ بنانے یعنی گھر کرنے سے کی ہے جو بہ معنی ثبات و قرار کے ہے۔ ایک مقدمہ تیر کی تیزی کا ہے، دوسرا ثبات و قرار کا جو زیریں ساخت میں تہ نشیں ہے، اور تفاعلِ نفی دونوں کی کشاکش میں ہے۔

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند... مقدمہ قائم کرنا پھر اس کا رد کرنا یا توقع کو پلٹ دینا غالب کے تخلیقی عمل میں بمنزلہ جوہر کے ہے۔ پہلے حاجت مندی کا مقدمہ قائم کیا پھر عدم حاجت روائی سے اس کا رد کر دیا۔

خضر اور سکندر کا رشتہ معلوم ہے۔ خضر مثالی رہنما ہے۔ غالب رہنما کے تصور کو رد کرتے ہیں یہ کہہ کر کہ کیا کیا خضر نے سکندر سے، آب حیات تو خود لے لیا اور سکندر کو محروم رکھا۔ جب مثالی رہنما کا یہ حال ہو تو دوسروں کا کیا بھروسا۔ غالب کی غیر معمولی تعقل

پرستی اور آزادگی اکثر رہنما کے روایتی تصور کو رد کرتی ہے۔

406 مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم
تو نے وہ گنج ہائے گرانمایہ کیا کیے (م)

گنج ہائے گرانمایہ اور خاک میں قطبیت ظاہر ہے۔ خاک نے خزانوں کو مٹی میں رول دیا یا پنہاں کردیا یا چھپا دیا۔ اسی لیے خاک کو لئیم کہا گیا ہے۔ لئیم کی دوہری نسبت خاک سے اور تخالف گنج سے ظاہر ہے جس نے شعر کو شعر بنادیا ہے۔ یہ موضوع پہلو بدل بدل کر کئی اشعار اور خطوط میں بھی آیا ہے کہ یہ زمین کیسے کیسے گل اندام پری پیکروں اور مہ وشوں کو نگل گئی اور اُن کا نام ونشان بھی مٹا دیا۔

406 میری قسمت میں غم گر اتنا تھا
دل بھی یارب کئی دیے ہوتے (م)
آ ہی جاتا وہ راہ پر غالب
کوئی دن اور بھی جیے ہوتے (م)

اشعار کی روانی اور بیساختگی بے مثل ہے۔ بظاہر شعر کا لطف اسی میں ہے کہ غم اتنا ہے کہ ایک دل بھی کافی نہیں۔ لیکن شعر کی ندرت داخلی ساخت میں مستور حرکیات نفی میں ہے جو ایک دل نہیں، 'دل بھی یارب کئی دیے ہوتے' میں کارگر ہے۔

مقطع توقع کو قائم بھی کرتا ہے اور اس کی ردتشکیل بھی کرتا ہے۔ ردیف 'ہوتے' میں تمنا کا رنگ تو ہے ہی لیکن شعر کا مزہ اسی تمنا کی شکست میں ہے، یعنی زندگی میں تو وہ راہ پر نہ آیا، موت نے قطع راہ کردی۔ توقع ہے کہ کوئی دن اور جیے ہوتے تو شاید وہ راہ پر آجاتا۔ افتراقیت راہ پر آجانے اور کوئی دن اور جینے میں ہے لیکن نفی کی کرشمہ کاری سے توسیع معنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگر کچھ دن اور جی بھی جاتے اور کچھ مہلت مل بھی جاتی تب بھی جو مہلت دمِ آخر کو پہنچتی تو پھر یہی خیال آتا کہ کاش کچھ دن اور جیے ہوتے تو آرزو پوری ہوجاتی۔ شعر کا لطف اسی کشاکش مسلسل میں ہے جہاں حجت تمام نہیں ہوتی۔

406 ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا (م)

407 دردِ دل لکھوں کب تک جاؤں اُن کو دکھلاؤں
انگلیاں فگار اپنی خامہ خونچکاں اپنا (م)

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہُوا غالب دشمن آسماں اپنا (م)

یہ غزل بھی طرحداری اور آہنگ کے لوچ اور بہاؤ میں جواب نہیں رکھتی۔ مطلع میں ایک امر واقعہ کی مرقع نگاری ہے اور الفاظ موتیوں کی لڑی ہیں، لیکن غور سے دیکھیے تو حرکیاتِ نفی بھی اپنا کام کررہی ہے۔ پری وش کا ذکر ہی کیا کم تھا، اور بیاں اپنا سونے پہ سہاگا تھا، خوبی ہی خوبی تھی، خرابی یہ ہوئی کہ اسی کے اثر سے رازداں ہی پلٹ گیا۔ رازداں تو ذات ہی تھی جو 'غیر' ہوگئی۔ رازداں اور رقیب کی کشاکش ظاہر ہے۔

دردِ دل لکھوں کب تک ... اُن اشعار میں سے ہے جو ہر سیاق کے ساتھ نئے سے نیا ہوجاتا ہے۔ دوسرا مصرع، انگلیاں فگار اپنی خامہ خونچکاں اپنا، ایسا اذیت ناک اور خون میں تر بہ تر امیج ہے کہ ذہن پر نقش ہوجاتا ہے۔ یہاں اُس شعر کی یاد تازہ ہوجانا فطری ہے، لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں... الخ، جو انسان کے علوئے ہمت، سربلندی اور آزادیِ نفس کے امتیاز و افتخار کا نشان، اور غالب کی تخلیقیت کا احتجاجی دستخط ہے۔ پہلے شعر کا دردِ دل یہاں جنوں کی حکایات میں بدل گیا ہے اور خامہ کا خونچکاں ہونا ہاتھوں کے قلم ہونے میں جو ذومعنین ہے۔ یہ امیج غالب سے خاص ہے۔ یہاں صوتی تکرار اور غنیت بھی توجہ طلب ہے، وہ الگ سماں باندھتی ہے اور لطف و اثر کو گہرا کرتی ہے۔ ردیف میں نون غنہ اور نون کی تکرار ہے، شعر میں لکھوں، جاؤں، دکھلاؤں سب مضارع ہیں اور غنیت سے لبریز ہیں، عجیب اتفاق ہے کہ مطلع کی موسیقیت میں 'ر' کا سُر سات بار لگا ہے، جبکہ زیرنظر شعر، درد دل لکھوں کب تک ... میں از اول تا آخر غنیت کا تواتر ہے اور نون، نون غنہ کی آواز کی پتی آٹھ نو بار لگی ہے، م بھی غنائی ہے، سو دس بار۔ نیز 'ک' 'گ' کی ضربیں

بھی بار بار آتی ہیں، بار خاطر نہ ہو تو ملاحظہ طلب ہے کہ دردِ دل، دکھلا دوں میں دال، خون اور خامہ میں رخ، انگلیاں اور فگار میں گ، یہ سب اتفاقی سہی، لیکن غالب کے ذہن کی اندرونی موسیقیت پر دال ہے اور کہنے کی ضرورت نہیں کہ جو حضرات سمجھتے ہیں کہ شعر کے سریع التاثیر پھڑکتے ہوئے آہنگ اور پر کیف معنویت میں صوتیت کی کوئی حیثیت نہیں، انھیں جاننا چاہیے کہ ایسا بھی نہیں، سچ تو یہ ہے کہ آوازیں بولتی بھی ہیں اور آہنگ کو اپنے رنگ میں رنگتی بھی ہیں۔

مقطع کا تہ نشیں جذبہ جس کی تقلیب ہوئی ہے یہ ہے کہ زمانہ ارباب کمال کا دشمن ہے۔ غالب اس کی نفی خود اپنی تکذیب سے کرتے ہیں جو طنز و تعریض کا خاص پیرایہ ہے کہ ہم نہ تو کسی ہنر میں یکتا تھے نہ دانا تھے ناحق زمانہ نے ہم سے دشمنی کی۔ اصل معانی اس کا معکوس ہیں یعنی یکتائے روزگار اور دانائے راز ہونے کا اثبات کرنا، تبھی تو زمانہ دشمن ہوا کرتا ہے۔

409 حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں (م)
چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر یک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں (م)
لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں (م)

410 چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں (م)
خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بتِ بیدادگر کو میں (م)

اسی دور کی ایک اور غزل جو جتنی معنی آفریں ہے اتنی ہی سلیس و آبدار بھی ہے۔ یہاں بھی ردیف میں 'میں' ہے جس سے غنیت صاف بول رہی ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھتے

آ رہے ہیں اس دور کا کلام نغمگی اور داخلی موسیقیت کا بھی کرشمہ ہے۔ بہرحال سردست معنی کی کشاکش کے تفاعل کا دیکھنا مقصود ہے۔ رونا پیٹنا ایک ذاتی فعل ہے، اس کا تخالف پیشہ ور نوحہ گر کو ساتھ رکھنے سے کیا ہے جو ذاتی عمل کی نفی ہے۔ مزید یہ کہ آدمی ایک وقت میں ایک کام کرسکتا ہے، طرفگی اس میں ہے کہ افتاد ایسی آن پڑی ہے کہ حیراں ہوں دل کو روؤں کہ جگر کو پیٹوں۔ الجھاؤ اس کشاکش کے طے نہ کرسکنے میں بھی ہے جو دکھوں کی یورش اور شدت پر دال ہے اور مقدور کے نہ ہونے پر بھی۔ شعر میں مضمون آفرینی بھی کمال ہے۔

چھوڑا نہ رشک نے ... میں وہی جدلیاتی کشمکش ہے جسے غالب خود قائم کرتے ہیں پھر خود ہی اس پر سوال لاتے ہیں۔ مضمون آفرینی اور خیال بندی کی روایت جو سبک ہندی سے چلی آتی ہے، اس کا تقاضا یہ ہے کہ استدلال شاعرانہ سے کسی سابقہ مقدمے کو بے دخل کیا جائے۔ عاشق، منزلِ مراد یعنی معشوق کو پانا چاہتا ہے۔ اُسے منزلِ مقصود معلوم ہے لیکن بتانا کسی کو نہیں چاہتا کہ دوسروں کو پتہ چل جائے گا، اس لیے ہر ایک سے پوچھتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں، مضمون رشک کا بھلے ہو، رشک کا نہیں بھی ہے، اس لیے کہ معنی کی کرشمہ کاری اس درمیانی عرصہ کی کشاکش میں ہے جو دو ممکنہ صورتوں سے برابر کے فاصلے پر ہے اور شعری منطق نے اسے معلق کردیا ہے کہ وہ اُدھر جانے سے ہچکچاتا بھی ہے اور اُدھر جاتا بھی ہے۔

لو وہ بھی کہتے ہیں ... میں ایک مقدمہ دوسرے کا رد کرتا ہے۔ یعنی جن کے لیے گھر لٹایا تھا (چاہیے تھا کہ وہ داد دیں) لیکن اب وہی نام دھرتے ہیں کہ دیکھو یہ بے ننگ و نام ہے۔

چلتا ہوں تھوڑی دور ... کھلا ہوا شعر ہے۔ حرکیات نفی، تیزرو اور راہبر کے مابین ہے۔

خواہش کو... شعر دوہرے معنی کی افتراقیت یا معنی کے سیال مرکز پر قائم ہے جو خواہش اور پرستش کی کشاکش میں ہے۔ اس کو غالب کی sensuality کی مثال کے طور پر

بھی اکثر پیش کیا جاتا ہے۔ عشق بہر حال پرستش ہے۔ خود غالب کا کہنا ہے کہ چھوڑوں گا میں نہ اس بتِ کافر کا پوجنا، چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر۔ یہاں اسی پوجنے (پرستش کرنے) کے رسمی تصور کو بے دخل کیا ہے۔ عشق میں اگرچہ پرستش کو درجہ اعتبار کا حاصل ہے، غالب اس معمولہ فوقیتی ترتیب کو رد کر کے نیا مضمون پیدا کرتے ہیں جو روایتی معمولہ توقعات کے خلاف ہے لیکن خوئے آدم کے عین مطابق ہے اور غالب کی ارضیت سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔

410 دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں (م)
یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں (م)
حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں (م)
کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے
لعل و زمرد و زر و گوہر نہیں ہوں میں (م)
رکھتے ہو تم قدم مری آنکھوں سے کیوں دریغ
رتبے میں مہر و ماہ سے کمتر نہیں ہوں میں (م)
کرتے ہو مجھ کو منعِ قدم بوس کس لیے
کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں (م)
غالب وظیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا
وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں (م)

1847 کے قید و بند کے سانحے کے بعد جب غالب کی نیک نامی کو شدید دھکا لگ چکا تھا تو 1850 میں میاں کالے صاحب کی کوششوں سے غالب بہادر شاہ ظفر کے دربار میں باریاب ہونے میں کامیاب ہوئے۔ انھیں خلعت و خطاب عطا ہوا، تاریخ نویسی کی

خدمت پر مامور ہوئے اور مشاہرہ مقرر کیا گیا۔ یہ بے مثال غزل اسی زمانے میں کہی گئی جس کے خیالی پیکروں میں اندرونی درد کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ ہرچندکہ مقطع میں شاہی ملازمت کے اعزاز اور دربار سے وابستہ ہونے پر بادشاہ کو دعا دینے کی بات کہی ہے لیکن غالب کی جدلیاتی وضع سے ظاہر ہے کہ یہ بات اندر سے نہیں آرہی۔ اس میں در پردہ irony بھی ہے کہ زندگی بھر کے نقصان کی تلافی اب اس عمر میں ممکن نہ تھی۔ (تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں؛ تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے) غزل میں زخمی انا کی آواز ہے جس نے برسوں بے انصافی اور ناقدری کا دکھ برداشت کیا تھا۔ شاعر دائم کسی کے در پر پڑا ہوا نہیں ہے۔ اس سے تو وہ پتھر ہی اچھا ہے جسے قربت حاصل ہے۔ (خاک اور پتھر کی مناسبت اور افتراقیت قابل غور ہے)۔ شاعر شکایت کرتا ہے کہ زمانہ اس کے در پے آزار کیوں ہے جبکہ اس کی نادرہ کاری کی حیثیت حرف مکرر کی نہیں ہے۔ قافیہ و ردیف / در پر نہیں ہوں میں/ پتھر نہیں ہوں/ کافر نہیں ہوں/ کم تر نہیں ہوں میں/ وغیرہ سے ظاہر ہے کہ داخلی ساختوں میں دو مقدمے ہیں اور دوسرے مقدمہ سے پہلے کو برابر چیلنج کیا جارہا ہے کہ آخر ایسا بھی کیا گناہ سرزد ہوا ہے کہ جس یگانۂ روزگار کا مرتبہ آسمان سے بھی کم تر نہ ہو، اس سے قدم بھی کھینچ کر رکھے جائیں۔ شاعر شکوہ سنج ہے کہ کیا اس کی وقعت پتھر کے ان رنگین ٹکڑوں سے بھی کم ہے جن کو 'زمرد و لعل و گوہر' کا نام دیا جاتا ہے۔ کیا فنکار کی تخلیق کا مقصد فقط اتنا ہے کہ اُسے پیالہ و ساغر سمجھا جائے جسے بزم احباب میں تب تک گردش میں رکھا جاتا ہے تا آنکہ وہ گر کے ٹوٹ نہ جائے۔ غزل کے دو مقدمات، اول وہ جو ناقدریِ زمانہ پر دال ہے اور دوسرا وہ جو رتبہ میں مہر و ماہ سے کمتر نہ ہونے کا مدعی ہے، ان میں جدلیات نفی کی کشاکش اتنی واضح ہے کہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔

423 گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب
آستیں میں دشنہ پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا (م)

جیسا کہ پہلے کہا گیا غالب اکثر شعری تشکیل کو حرکیات نفی سے برقیا دیتے ہیں۔ کہتے ہیں اگرچہ دیوانہ ہوں لیکن دوست کا فریب کیوں کھاؤں۔ یہاں لفظ دیوانہ سے بھی مقصود

دیوانہ پن نہیں بلکہ یک گونہ فرزانگی ہے، جبکہ وہ دوست بھی جس کا فریب کھانا منظور نہیں شاطر ہونے میں کم نہیں، یعنی ہاتھ میں تو فقط نشتر کھلا ہے (غمزہ و ادا کا) لیکن آستیں میں دشنہ پنہاں ہے (حسن کی جلوہ سامانی کا)۔ کھلا اور پنہاں کی کشاکش سے امیج کہاں سے کہاں پہنچ گیا، مصرع چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔ دوست کی جدلیت اساس تصویر کشی میں محبوب کی فریب کاری کے تئیں طنز کی کرشمہ کاری اور دیوانگی کی ہشیاری کے خیالی پیکر اپنا جواب نہیں رکھتے۔

424 ہے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشاں اور
کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور (م)
یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل اُن کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور (م)
ابرو سے ہے کیا اس نگہِ ناز کو پیوند
ہے تیر مقرر مگر اس کی ہے کماں اور (م)
تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے
لے آئیں گے بازار سے جاکر دل و جاں اور (م)
لیتا نہ اگر دل تمھیں دیتا کوئی دم چین
کرتا جو نہ مرتا کوئی دن آہ و فغاں اور (م)
ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور (م)

ادھر کی غزلیں اکثر و بیشتر مردف ہیں اور ردیفیں کھلی ہوئی ہیں۔ غزل کو داخلی کیفیت عطا کرنے، نیز معنی کو گہرائی اور گیرائی دینے میں اور افتراقیت سے معنی کے بسط و کشاد میں ردیف سے بھی بہت مدد ملتی ہے۔ ہم دیکھتے آئے ہیں کہ جدلیات نفی غالب کے یہاں جس طرح افتادِ ذہنی کا حصہ ہے اور شعری تشکیل میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے، اسی طرح زمینوں اور ردیفوں کا انتخاب شعوری بھی ہوگا اور اضطراری و لاشعوری بھی، قطع نظر اس سے

کہ متعدد غزلیں اساتذۂ سابق کی زمینوں میں یا کسی دی ہوئی طرح پر لکھی جاتی ہیں۔ غالب چونکہ لفظوں کو نادرہ کاریِ خیال کی بازی گاہ بنانے سے کبھی نہیں چوکتے، انھوں نے ردیفوں سے بھی خوب خوب کام لیا ہے۔ یہ بے پناہ غزل عجیب وغریب نشاطیہ کیفیت کی حامل ہے۔ نشاں اور، گماں اور، زباں اور کی زمین پکار پکار کر کہہ رہی ہے کہ یہاں اس معمولی سے حرف ربط 'اور' سے غالب The Other کا کام لیں گے اور بیساختگی سے معنی کے معمولہ رخ کو گھما کر نئے اور انوکھے رخ کو سامنے لاتے جائیں گے۔ نشاں اور، گماں اور، ہی سے اندازہ ہوتا ہے کہ جو دکھائی دیتا ہے وہ صرف نظر کا دھوکا ہے، اصلیت کچھ اور ہے، اور مقصود معنی کے اسی غیر متعینہ رخ یا عنصر کی طرف ذہن کو موڑنا ہے۔ دوسرے شعر میں تو تفہیم کی گنجائش ہی نہیں جب تک کہ معمولہ لوازم کی تقلیب نہ ہو، چنانچہ / دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور / شعر کا لطف معنی کی اسی گردش میں ہے کہ یا تو دل ہی اور ہو یا پھر زبان ہی دوسری ارزانی ہو۔

آنکھ ابرو کے نیچے ہوتی ہے سو نگہِ ناز کو ابرو سے پیوند تو ہے ہی، مگر ابرو کی ایک نسبت کماں سے بھی ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ یہ تیر ابرو سے نہیں کہیں اور سے آرہا ہے، یعنی حسن کی کرشمہ کاری کی کوئی تھاہ نہیں۔ نظر تو برحق، 'کماں اور' کہہ کر ابرو کے معمولہ معنی کو بیدخل کردیا ہے اور نظر کے تیر کی حسن کاری کو سحر و اعجاز بنادیا ہے۔

تم شہر میں ہو ... انوکھا مضمون ہے کہ دل و جان تو تمھارے پاس ہیں ہی، وہ تو واپس ملنے سے رہے۔ بس یہی ایک راہ ہے کہ / لے آئیں گے بازار سے جاکر دل و جاں اور / یوں دل و جاں کا روایتی تصور رد ہوگیا اور حسن معنی و مضمون آفرینی کی راہ کھل گئی۔

دل نہ دینے اور کوئی دم چین لینے میں حرکیات نفی ظاہر ہے۔ یہی رشتہ آہ و فغاں کرنے، اور نہ مرنے کی داخلی تشکیل میں بھی ہے۔ مقطع میں 'اندازِ بیاں اور' کی گنجائش بھی اسی طرح نکالی ہے کہ 'اچھے' کے معمولہ معنی رد ہوئے ہیں، گویا غالب کا انداز بیاں اچھے اچھوں سے اچھا بھی ہے اور ہٹ کر بھی ہے۔ غزل کی تازہ کاری کا ابداع اس میں ہے کہ ہر شعر کے سیاق میں سامنے کا بظاہر سادہ سا لفظ 'اور' کسی نہ کسی نئے خیالی پیکر کی کائنات

وضع کرتا ہے اور متعینہ معنی کو سیال کر دیتا ہے جس کا تصور تو کیا جا سکتا ہے تعین نہیں۔

425 لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور (م)
جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور (م)
ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہیں غالب
قسمت میں ہے مرنے کی تمنا کوئی دن اور (م)

زین العابدین خاں عارف جو امراؤ بیگم کے بھانجے تھے اور جنھیں غالب نے متبنیٰ کرلیا تھا، عین عالم جوانی (اپریل 1852) میں داغ دے گئے۔ غالب انھیں بہت عزیز رکھتے تھے اور 'راحتِ روحِ ناتواں' اور 'شمعِ دودماں' کہتے تھے۔ انتقال کے وقت زین العابدین کی عمر صرف 36 برس کی تھی۔ غالب جن کی کوئی اولاد زندہ نہ رہی تھی اور لے دے کر عارف ہی سہارا تھے، اُن کی موت سے غالب پر کیا گزری ہوگی، اس کا اندازہ آسان نہیں۔ یہ غزل انھیں کا مرثیہ ہے۔ اس میں درد و غم کی سمجھ میں نہ آنے والی کیفیت اور اندوہ و یاس کی وہ تلخی ہے جس کا زہر کام و دہن سے گزر کر رگ و پے میں اتر چکا ہے۔ ہرچند کہ زیادہ تر اشعار واقعاتی ہیں لیکن یہاں بھی حرکیات نفی کی تخلیقی وضع قائم ہے۔/ لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور/ کا جواز دوسرے مصرعے میں تنہا کی تقلیب یعنی/تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور/ سے فراہم ہوجاتا ہے۔ اسی طرح جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے۔ دونوں مصرعوں میں لفظ قیامت میں افتراقیت ہے، یعنی آنے والی قیامت سے تو یہ قیامت بڑھ کر ہے جو عارف کی جوانا مرگی سے غالب پر گزری ہے۔ مقطع میں جینے کی تمنا کو مرنے کی تمنا سے رد کیا ہے یعنی کون کہتا ہے کہ جی رہے ہیں، بس مرنے کی تمنا میں مر مر کے جی رہے ہیں۔

426 رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہوگئیں (م)

پہلے مصرع میں بظاہر عمومی بیان ہے جو روشِ عام سے ہٹا ہوا ہے، دوسرے مصرع میں تجربے کے حوالے سے دعوائے استدلال ہے کہ خود مجھ پر اس حد تک مشکلیں پڑیں کہ آسان ہوگئیں۔ وضاحت کی ضرورت نہیں کہ پہلے مصرع میں رنج کی نفی رنج سے کی ہے جو بصورت قول محال ہے، دوسرے میں مشکل کی کثرت سے مشکل کے آسان ہوجانے کی محکم دلیل، منطق شاعرانہ ہے۔ یہ وہی منطق ہے کہ درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہوجانا۔ نتیجتاً رنج یا درد یا مشکل کی تقلیب اسی طرح ہوجاتی ہے کہ رنج، رنج ہی نہیں رہتا۔ رنج کو بطور رنج نہ لینا رنج کو مٹا دینا ہے۔ جدلیات نفی کی گردش سے معمولہ حقیقت کو پلٹ دینا غالب کے مزاج ونہاد کا لازمہ ہے۔

428 نَے تیرکماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے (م)

قول محال کے بارے میں یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ ایسا انوکھا قول جو اپنی نفی یا نفی کی نفی پر مبنی ہو لیکن در پردہ منطق شاعرانہ کی رو سے صحیح ہو یا صحیح معلوم ہو۔ شاعری میں سارا کمال اسی انوکھی شعری منطق یا دلیل لانے کا ہے، اور غالب اسی میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ ہر کس و ناکس آزادی کا خواہاں ہے، قفس آزادی اور آرام کی نفی ہے۔ قول محال قائم کرنے کے لیے غالب پہلے تو اس نفی کی نفی کرتے ہیں یعنی قفس جو قید اور تکلیف کی جگہ ہے، اس کو آرام کی جگہ قرار دیتے ہیں۔ اور شاعرانہ منطق سے جواز یوں لاتے ہیں کہ آرام کی جگہ اس لیے کہ قفس میں نہ تو صیاد کا ڈر ہے اور نہ تیر کا۔ اس لیے قفس کی قید باعثِ رنج ومحن نہیں بلکہ باعثِ آرام وسکون ہے۔ یہ وہی رنج کو رنج سے اور درد کو درد سے رد کرنے یعنی بے اصل قرار دینے والی بات ہے۔ غور طلب ہے کہ غالب کے یہاں جدلیات نفی کا تفاعل ان کی شعری عدم تقلید یعنی روشِ عام سے ہٹ کر چلنے کی خواہش کا نتیجہ ہے یا خود اس کا جوہر ان کی افتاد ذہنی میں پیوست ہے، یا شاید دونوں ہی ہیں کہ دونوں ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔

429 نکتہ چیں ہے غمِ دل اُس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے (م)
میں بلاتا تو ہوں اُس کو مگر اے جذبۂ دل
اس پہ بَن جائے کچھ ایسی کہ بِن آئے نہ بنے (م)
غیر پھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے (م)
430 اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا
ہاتھ آویں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے (م)
بوجھ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے
کام وہ آن پڑا ہے کہ بَنائے نہ بنے (م)
عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے (م)

یہ بے پناہ غزل بھی غالب کے تخلیقی وفور کے زمانے کی یادگار ہے۔ منشی نبی بخش حقیر جن کی سخن فہمی کے غالب عاشق تھے، ان کے نام 8 جنوری 1853 کے ایک خط میں اس غزل کا ذکر ہے۔ اہم یہ نہیں کہ یہ غزل کب لکھی گئی، اہم یہ ہے کہ غالب نے اس نہایت اہم اور لطیف اور حرکیات نفی سے لبریز غزل کا پہلا مخاطبِ صحیح نبی بخش حقیر کو سمجھا جن کی نکتہ سنجی اور سخن فہمی کے وہ بہت قائل تھے۔ مرزا نے ان کی نسبت منشی ہرگوپال تفتہ کو ایک فارسی خط میں لکھا تھا ''خدا نے ایک ایسے شخص کو میرے پاس بھیجا جس نے میری اندھیری رات کو روشن کردیا۔ اس نے ایک ایسی شمع روشن کی جس کی روشنی میں میں نے اپنے کلام کی خوبی جو تیرہ بختی کے اندھیرے میں خود میری نگاہ سے مخفی تھی دیکھی۔ میں حیران ہوں کہ اس فرزانۂ یگانہ کو کس درجہ کی سخن فہمی اور سخن سنجی عنایت ہوئی ہے، حالانکہ میں شعر کہتا ہوں اور شعر کہنا جانتا ہوں، مگر جب تک میں نے اس بزرگوار کو نہیں دیکھا یہ نہیں سمجھا کہ سخن فہمی کیا چیز ہے اور سخن فہم کس کو کہتے ہیں...'' (یادگار، ص 82)

غالب کے معاصرین میں وہ شعرا جن کو اپنی اردو دانی اور محاورہ بافی پر ناز تھا، ان کی اردو بھی غالب کی اس اردو کے سامنے دکانِ بے رونق نظر آتی ہے۔ غالب کی اس دور کی اردو جو سلاست، روانی اور کاٹ میں چھری کی طرح اور معنی آفرینی و تہ داری میں معشوق کے طرّۂ پُر پیچ وخم کی طرح ہے، بیساختگی اور جزالت میں بھی اپنی مثال آپ ہے۔ اول تو ردیف ہی نفی پیوست ہے سنائے نہ بنے، بنائے نہ بنے، جو عرف عام کی توقع کو رد کرتی ہوئی چلتی ہے اور ہر توقع سے نئی توقع ابھرتی ہے جو لطف و ندرت اور انبساط ونشاط کی راہ کھولتی ہے۔ ایجاز و اختصار بھی ایسا کہ زبان نچڑ جاتی ہے اور صفائی و آبداری بھی ایسی کہ ہر فعل بیساختہ محاورہ کے درجے پر آجاتا ہے۔ معشوق نکتہ چیں ہے اور بات بات پر بات کاٹتا ہے لیکن ہم بھی غم دل سنائے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اس کا بات کاٹنا اور ہمارا اپنی بات کہے بغیر نہ ماننا، گویا پہلے ہی مصرع سے جدلیاتی کشاکش کا منظرنامہ مرتب ہو جاتا ہے، /کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے/ دوسرے مصرع میں فعل بننا تین بار آیا ہے اور متعدی یعنی بنانا اپنے لازم یعنی بننا سے منقلب ہوا ہے۔ کیا بنے بات استفہام انکاری ہے اور بات بنائے نہ بنے نفی در نفی ہے۔ یہ غزل افعال کی صوتی اور معنوی کرشمہ کاریوں کا نگارخانہ ہے۔ میں بلاتا تو ہوں ... بلانا اور آنا میں دو رخا تضاد ہے۔ دوسرے مصرع میں اپنے بلانے کو رد کیا ہے کہ کاش/ اس پہ بَن جائے کچھ ایسی کہ بِن آئے نہ بنے/ یہ اردو ہندی colloquial زبان کی چنک اور داخلی ساخت ہے، اور اس کی کرشمہ کاری غالب کے جادوئی لمس سے کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے۔ پہلے مصرع کو بھی نظر میں رکھیں تو بلاتا، جذبہ (دل)، بَن (جائے) بِن (آئے) (نہ) بنے، گویا 'بے' کی آواز کی تکرار نفی کی تال پر رقص کناں ہے۔ اگلے شعر میں چھپائے نہ بنے یعنی چھپائے نہ چھپنا، جو حسن کی اداؤں میں وہ خاص ادا ہے جس کا وار خالی نہیں جاتا۔ معشوق کے خط کی خصوصیت اس کی رازداری میں ہے، اور کشاکش اس رازداری کے افشا میں ہے جو باعثِ رسوائی ہے۔ اس نزاکت کا برا ہو ... میں کمال یہ ہے کہ نزاکت کے رد سے نزاکت کی داد دی ہے۔ یعنی اُن کا بھلا ہونا ہی بھلا نہ ہونا ہے کہ/ ہاتھ آویں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے/ پہلے مصرع

میں جس طرح /بھلے ہیں/کو/برا ہو/ سے پلٹ دیا ہے، اسی طرح /ہاتھ آویں/ کی تقلیب /ہاتھ لگائے نہ بنے/ سے کی ہے۔ زبان کو سہج اس طرح سے گھما دینا اور لطف معنی کو کہاں سے کہاں پہنچا دینا غالب کے کمالات شعری میں سے ہے۔

مقطع قول محال پر مبنی ہے اور ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے کہ آگ یوں تو لگانے سے لگتی اور بجھانے سے بجھتی ہے، لیکن عشق وہ آگ ہے کہ نہ لگانے سے لگتی ہے، اور نہ بجھانے سے بجھتی ہے۔ معمولہ یعنی روایتی تصور کی تقلیب کی ہے کہ یہ آگ کچھ اور ہی آگ ہے۔ غالب کا کلام ترکیب سازی کا اعجاز تو ہے ہی، لیکن جب وہ زمینی اور بھاشائی عنصر colloquial کو ہاتھ لگاتے ہیں تو اس میں بھی جادو بھر دیتے ہیں۔

430 کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے (م)

پردہ چھوڑنا اور اٹھائے نہ بننا کے حسنِ معنی میں جدلیات نفی کارگر ہے۔ کائنات کو بطور حجاب تصور کرنا روایتاً چلا آتا ہے، گل و رنگ و بہار پردے ہیں، لیکن پردہ اٹھنے نہ اٹھنے کے عین مقامِ نفی سے یہ کہنا کہ /کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے/ معنی کی طرفیں کھولنا اور جواب کو undefined چھوڑ دینا ہے جو غالب کا خاص انداز ہے۔

437 دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں (م)
دیر نہیں حرم نہیں در نہیں آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہگزر پہ ہم غیر ہمیں اٹھائے کیوں (م)
جب وہ جمالِ دلفروز صورتِ مہرِ نیمروز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں (م)
قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں (م)

واں وہ غرورِ عزّ و ناز یاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں (م)
438 ہاں وہ نہیں خداپرست جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں (م)
غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں (م)

ہم برابر دیکھتے آرہے ہیں کہ ایسی رواں دواں زمینوں میں نفی کی حرکیات سے بدیع گوئی کا حق ادا کرنا اور معنی کی طرفیں کھول دینا غالب کا خاصہ ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سوالیہ /کیوں/ میں شائبہ نفی کا ہے، /کوئی ہمیں ستائے کیوں/ غیر ہمیں اٹھائے کیوں/ یعنی کسی کو ہمیں ستانے کا حق نہیں، یا غیر کو ہمیں اٹھانے کا حق نہیں۔ مطلع میں دل کی افتراقیت سنگ وخشت سے اور رونے کی ستانے سے ہے جس میں رکن دوم کو رد کردیا ہے۔

بیٹھے ہیں رہگزر پہ ہم ... غزل کی شعریات میں ذلت و رسوائی بمنزلہ سعادت کے ہے جو بجائے خود ذلت و رسوائی کی تقلیب ہے۔ دیر، حرم، در، آستاں چاروں میں نسبت نفی ہے جس سے رہگزر کا اثبات نمایاں ہوجاتا ہے۔

جدلیات نفی /نظارہ سوز/ میں ہے، یعنی جب دل کو منور کردینے والا حسن مہرِ نیمروز کی مثال ہو اور شدتِ تابِ حسن سے نگاہیں خیرہ ہوئی جاتی ہوں، تو خیرگی نظر بجائے خود پردہ ہے مگر حسن کو پردے کی ضرورت کہاں۔ معنی کا تناؤ /نظارہ سوز/ بمعنی خیرگیِ نظر اور /پردے/ میں ہے۔

'غم سے نجات پائے کیوں' بمعنی غم سے نجات نہیں پائی جاسکتی۔ یعنی غم لازمۂ حیات ہے۔ مگر غالب کو تو اپنی بات انوکھی وضع سے اور پیچ در پیچ رکھنا ہے۔ چنانچہ پہلے قولِ محال قائم کرتے ہیں، ویسے تو زندگی زندگی ہے اور غم غم، دونوں الگ الگ ہیں لیکن غالب کہتے ہیں کہ زندگی اور غم دونوں ایک ہیں۔ اس کے بعد استدلال لاتے ہیں کہ جب تک انسان زندہ ہے غم سے نجات نہیں پا سکتا۔ غم سے نجات نہ پانے کا رد موت سے کیا ہے۔ شعر

جدلیاتی وضع کا کرشمہ ہے۔

واں وہ غرورِ عزّ و ناز ... دونوں مصرعوں میں دو دو مقدمات ہیں اور دونوں ایک دوسرے کی ردتشکیل ہیں۔ کہاں اور کیوں دونوں نفی اساس ہیں۔ راہ میں پاسِ وضع کی وجہ سے نہ ملنا اور غرورِ عزّ و ناز کی وجہ سے بزم میں نہ بلانا دونوں ایک دوسرے کے مدمقابل ہیں اور معنی کو کشاکش میں لے آتے ہیں جو بجائے خود جمالیاتی عمل ہے اور باعث لطف ہے۔

ہاں وہ نہیں خدا پرست ... میں خدا پرست اور بے وفا میں تناؤ ہے، اور دین و دل عزیز رکھنے کی نسبت خداپرستی سے ہے جن دونوں کا رد مقصود ہے۔ گلی کی نسبت بے وفا سے ہے جو وجہِ کشاکش ہے۔

مقطع کی تعلّیِ معکوس بھی نفی کا پہلو رکھتی ہے جو وضعِ تعریض ہے۔ ایک طرف غالبِ خستہ ہے، نفیِ مجسم جس کے بغیر کوئی کام بند نہیں۔ دوسری طرف دنیا ہے جس کی آہ و زاری، بے چارگی اور خستگی سے تناؤ کے رشتے میں ہے، ورنہ آہ و زاری سے مانع آنے کی ضرورت ہی کیا تھی۔ شعر کا لطف اس کی نفی اساس تشکیل اور ردتشکیل میں ہے۔

441 حسد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کیجے
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے (م)

442 جو مدعی بنے اس کے نہ مدعی بنیے
جو ناسزا کہے اس کو نہ ناسزا کہیے (م)
نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے (م)
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے (م)

معنی پروری کی نفی اساس کشاکش اسقدر رواں ہے کہ کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

443 ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (م)

ہر چند کہ جو مقدمہ ہم پیش کرتے آرہے ہیں وہ بڑی حد تک واضح ہو چکا ہے اور مزید کچھ کہنے کی گنجائش بہت کم ہے، لیکن چونکہ ہم نے تاریخی ترتیب کا التزام رکھا ہے اس کو پایۂ تکمیل تک پہنچانا بھی اپنا تقاضا رکھتا ہے۔ مزید یہ کہ بغاوت 1857 سے پہلے کے چند برس ایسے تخلیقی وفور اور سرشاری کے ہیں کہ ایک کے بعد ایک ادابندی اور تاثیر سے لبریز ایسی لاجواب غزلیں ہوئی ہیں کہ دیکھتے بنتی ہے۔ ان کی داد لفظوں کے ماورا ہے۔ جو کچھ کہا جارہا ہے فقط اشارتا ہے۔ ان اشعار کی معجز بیانی اور سحر کاری میں جدلیاتی وضع کو محسوس کرلینا ہی کافی ہے۔

غالب کے ذہن میں جدلیات نفی جس طرح بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہے اور شعری منطق میں شعوری و غیر شعوری طور پر کارفرما رہتی ہے، اور معنی کے عین قلب میں افتراق کا بیج رکھ کر جس طرح وہ اسے بے مرکز کرتے یا معنی کی قطعیت کو پاش پاش کر کے معنی کی طرفیں کھولتے ہیں، 1853 کا یہ شعر اس کی بہترین مثال ہے۔ غالب کا تعلق قلعہ معلٰی سے اور مغل روایت سے بھی ہے جس کے وہ امین ہیں؛ اور غالب کے مراسم انگریزوں سے بھی ہیں جن کے جلو میں وہ ایک جہانِ نو کی آمد آمد کو دیکھ رہے ہیں۔ نئی روشنی کا آفتابِ تازہ سامنے ہے۔ تاریخ کا ورق پلٹ رہا ہے۔ معنی کی شدید کشاکش دونوں مصرعوں میں ہے اور پورے شعر میں تو اس کی شدت اور بھی فزوں تر ہوگئی ہے۔ دعویٰ و دلیل کی صورت بھی ہے اور نفی اساس پیکریت کی بھی۔ / ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر / بصورت قول محال ہے۔ انسان یا تو صاحبِ ایمان ہوگا یا کافر۔ دونوں تو بیک وقت ممکن نہیں۔ ایمان اور کفر میں رشتہ نفی کا ہے اور دونوں باہمدگر متخالف ہیں، اسی طرح روکنا اور کھینچنا بھی باہمدگر متضاد ہیں، گویا مصرع میں دوہری نفی ہے جو باعث کشاکش ہے۔ دوسرے مصرع میں تمثیل بطور استدلال ہے کہ کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے۔ ظاہر ہے کہ کعبہ/ کلیسا اور پیچھے/ آگے نفی مملو ہیں۔ معنی کی بے مرکزیت اور کشاکش بہ درجۂ تام ہے۔ ایمان ایک حد

پر ہے کفر دوسری حد پر، اسی طرح کعبہ ایک طرف ہے کلیسا دوسری طرف۔ دونوں میں قطبینیت ہے۔ معنی کا مرکز کہاں ہے، شاید کہیں نہیں۔ رد در رد سے بیچ کے عرصہ کا معنی برقیایا ہوا ہے۔ چنانچہ مطلقیت کوئی معنی نہیں رکھتی، حرکیات ہر سبب و علت کو رد کرتی ہے، اس انتہا کو بھی اس انتہا کو بھی، قلب میں مسئلہ ہے دائیں بائیں کا نقطۂ انتہا معدوم ہے۔ غالب ہر انتہا یا دائیں بائیں کو رد کرتے ہیں اور کشاکش کے نقطۂ اتصال پر ملتے ہیں بصورت آزادگی، وہ اس طرف کے ساتھ بھی ہیں اس طرف کے ساتھ بھی، لیکن پوری طرح وہ نہ اس کے ساتھ ہیں نہ اس کے ساتھ، کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے۔ تاریخ کے ایک عبوری دور کی لاینحل کشاکش پوری ایمائیت کے ساتھ یہاں ہمیشہ کے لیے ثبت ہوگئی ہے جو آئندہ بھی ہر ایسی صورت حالات پر بھرپور دلالت کرتی رہے گی۔ غالب میکانکی سیاہ و سفید کے شاعر نہیں۔ بیچ کے عرصہ کے شاعر ہیں جہاں اندھیرا اجالا بن جاتا ہے اور اجالا اندھیرا، اور جہاں نئے نئے معنی کے شرارے جلتے بجھتے رہتے ہیں۔ غالب کا ذہنی طلسمات کیا زماں و مکاں کی گردشِ مدام کی صورت نہیں کہ معنی کے جوہر کو ہر تحدید سے آزاد دیکھ سکتا ہے۔

443 ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے (م)

444 ہوئی جن سے توقع خستگی کی داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغِ ستم نکلے (م)

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے (م)

444 کہاں میخانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے (م)

یہ ایک اور لاجواب غزل ہے جس کے لفظ چلتا ہوا جادو ہیں۔ اس میں تاکید ایسے اسمیہ افعال پر ہے جو /نکلنا/ سے مل کر بنے ہیں، چنانچہ جدلیات نفی میں بھی زیادہ تفاعل ان

تصورات کا ہوگا جو 'نکلے' کے لاحقے کی مدد سے منقلب ہوں گے، دم نکلے، کم نکلے، پیچ وخم نکلے، خستۂ تیغِ ستم نکلے۔ مطلع حسنِ بیان کے اعتبار سے عدیم المثال ہے۔ پہلے مصرع میں خواہشوں کی کثرت کا ذکر کیا ہے کہ ہر خواہش ایسی ہے کہ جان نکلتی ہے۔ دم نکلے، کم نکلے، دونوں فعلیہ محاورے ہیں۔ دیکھا جائے تو خواہش زندگی کا استعارہ ہے، دم نکلے زندگی کی نفی ہے۔ لیکن لطفِ بیان کی کلید دوسرے مصرعے میں ہے اور اس میں فعل نکلے نکلے کی نفی مملو تکرار بھی ہے، یعنی/ بہت نکلے مرے ارمان/ لیکن پھر بھی کم نکلے/ اس 'کم نکلے' میں نفی کی ذرا سی چھوٹ نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

یہاں بھی پہلے توقع باندھی گئی ہے، پھر بدلیل اس کا رد کیا ہے، یعنی وہ ہمارے حال پُر ملال کی داد کیا دیں گے، وہ ہم سے بھی زیادہ جور و جفائے زمانہ کا شکار نکلے۔ نکلے میں کچھ انکشاف کی کیفیت بھی ہے جو توقع کو پلٹنے میں مدد دیتی ہے۔ یہاں ردِ تشکیل/ ہم/ کی نہیں بلکہ/ جن/ کی ہے۔

جینا اور مرنا دونوں ایک دوسرے کی نفی ہیں، محبت اس نفی کی نفی ہے یعنی محبت میں جینے اور مرنے کا فرق نہیں رہتا۔ یہ بمنزلہ قولِ محال ہے یا بطور معمہ۔ حل دوسرے مصرع میں ہے شعری منطق کے بل پر جو کارگر ہی تبھی ہوسکتی ہے جب نفی اساس ہو۔ محبت میں جینے مرنے کا فرق کالعدم اس لیے ہوجاتا ہے کہ/ اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں// جس کافر پہ دم نکلے/۔

مقطع زبان کی تقلیب اور فعل کو پلٹ دینے کا معجزہ ہے۔ پہلا مصرع جو 'کہاں' سے شروع ہوتا ہے بطور چیستاں ہے اور دوسرا جو 'پر' (اتنا جانتے ہیں) سے شروع ہوتا ہے، وہ بطور حل ہے:

(کہاں) میخانے کا دروازہ	: :	اور	(کہاں) واعظ
(کل) وہ جاتا تھا	: :		(کہ) ہم نکلے

'جاتا' اور 'نکلے' جیسے معمولی لفظوں سے غالب نے ابداع کا جو کمال دکھایا ہے اور شعر میں شوخی کی جو ترنگ بھر دی ہے اور طنز کی جو چٹکی لی ہے وہ غالب ہی کا حق ہے۔

447 درد مِنّت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا (م)
ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا (م)
کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا (م)
جان دی دی ہوئی اُسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا (م)

آخری حصہ کی ان غزلوں میں کوئی شعر قلمزد نہیں ہوتا، ہر شعر انتخاب اور لاجواب ہے۔ اچھا ہونا کون نہیں چاہتا۔ درد دوا کے لیے ہے اور دوا درد کے لیے۔ درد کا دوا سے اچھا ہونا، درد کا روایتی مفہوم ہے۔ معلوم ہے کہ روایتی معنی محدود اور اکہرا ہوتا ہے۔ غالب کی روشِ خاص روایتی یعنی معمولہ معنی (یا کلیشے) کی تحدید کو توڑنے یا چیلنج کرنے کی ہے، تاکہ نئی اور انوکھی بات کا در وا ہو۔ نفی کی حرکیات سے سامنے کی بات میں پیچ پڑ جاتا ہے یا آویزش پیدا ہوتی ہے جو بجائے خود معنی کی نادرہ کاری کا در کھولتی ہے۔ یاد رہے معنی کی دیریابی اس کی دُریابی ہے۔ غالب کہتے ہیں/ میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا/ بظاہر قول محال ہے، بات اتنی نہیں کہ تخالف اچھا اور برا میں ہے، نفیِ سادہ دو جگہ ہے جس نے مصرع کو سادہ نہیں رہنے دیا۔ ذرا نفی کو ہٹا کر پڑھیں:

میں نہ اچھا ہوا	=	تکلیف میں رہا
برا نہ ہوا	=	اچھا ہوا

کلمۂ نفی کے ہٹا دینے سے جملہ صاف ہوگیا، اشکال جاتا رہا۔ لیکن ساتھ ساتھ معنی کی ندرت اور شعریت بھی غائب ہوگئی اور معنی محدود، اکہرا یعنی بے جان اور سپاٹ ہوگیا۔ نفی اساس حرکیات بدیع گوئی میں کیسی کیسی طلسم کاری کرتی ہے اس کا جیسا شعوری و لاشعوری احساس غالب کو تھا یا جیسا ہم اشارہ کرتے آئے ہیں کہ جس طرح یہ غالب کی

افتادِ ذہنی میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے وہ غالب ہی کا حصہ ہے۔ وہ کس طرح اس کے ذرا سے مس سے سامنے کی بات کو پلٹ کر انوکھے سے انوکھے پہلو کو سامنے لے آتے ہیں اور معمائی کیفیت پیدا کردیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ درد کا دوا سے اچھا ہوجانا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں لیکن اس کو پلٹ کر غالب غیر معمولی نکتہ پیدا کرتے ہیں کہ چلو اچھا ہوا کہ منت کش دوا نہ ہونا پڑا۔ لطافت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ پہلے مصرع کو بطور امر واقعہ اور دوسرے کو بطور توجیہہ یا اس کے بالعکس بھی پڑھ سکتے ہیں۔ معمولی لفظوں کی اشاریت حرکیاتِ نفی کے ساتھ مل کر شعر کو معنی کی ایسی پھلجھڑی بنا دیتی ہے کہ شرار جھڑنے لگتے ہیں۔ پھلجھڑی تو لمحہ بھر کو جل کر بجھ جاتی ہے، یہاں کرشمائی چمک متن کی معنی پروری کے ساتھ بار بار یعنی قرأت در قرأت پیدا ہوتی ہے۔ یہ جادو نہیں تو کیا ہے۔ (تبھی تو غالب کہتے ہیں میں نے کیا کیا جگر کاوی نہیں کی کیسا ظلم ہے کہ زمانہ نے داد نہیں دی۔ ایک جگہ بطور زہر خند لکھا ہے، بادشاہ نے آج داد دی، کہا مرزا تم پڑھتے خوب ہو!)

غزل کی ردیف میں نفی جاری و ساری ہے، گلا نہ ہوا، بے مزا نہ ہوا، بھلا نہ ہوا وغیرہ۔ ہے خبر گرم ... پہلے مصرع میں توقع ہے، دوسرا مصرع / آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا/ اس کا رد ہے، اور حالات کی ستم ظریفی لطف و انبساط کا در کھول دیتی ہے۔ بندگی میں بھلا ہونا برحق ہے، خدا معبود ہے اور بندہ عبد۔ بندگی میں بھلا نہ ہونے سے خدائی کا رد لازم آتا ہے، نمرود کی خدائی کہہ کر نفی پر طنز کی دھار رکھ دی ہے۔/ جان دی، دی ہوئی اُسی کی تھی/ امر واقعہ ہے، لیکن غالب نے دی/ دی کے متخالف استعمال سے شعر میں معمائی فضا پیدا کردی ہے، بعینہ دوسرے مصرع /حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا/ میں حق کی نفی حق سے کرکے بدیع گوئی کا حق ادا کردیا ہے۔ ہر ہر شعر طرب انگیز ہے۔

448 قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جُزو میں کُل

کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا (م)

یہ شعر 'عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا' کی قبیل کا ہے لیکن منطق معکوس ہے، یعنی اس میں روایتی نظریۂ فنا (مایا) کو subvert کیا ہے اور نفی کی نفی کرتے ہوئے اثبات قطرہ

کا کیا ہے نہ کہ دریا کا، کہ دیدۂ بینا (یا عرفان/گیان کی آنکھ) وہ ہے جو قطرے میں دریا کو اور جزو میں کُل کو دیکھ سکے، یعنی موجود میں ناموجود کا تصور کر سکے۔ شعر کا لطف ادراکِ حقیقت کے انوکھے زاویے اور دیدۂ بینا کے چیلنج میں اور فنا کی نفی میں ہے، یعنی یہاں پیش منظر میں قطرہ یا جُزو ہے اور اسی کی آگہی مقدم ہے۔ یہ روایتِ عام کی ردتشکیل ہے۔

449 لاگ ہو تو اُس کو ہم سمجھیں لگاؤ
جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا (م)

'لاگ' اور 'لگاؤ' دونوں لگنا سے ہیں۔ غالب کا کمال ہے کہ ان کا ذہن حاضر و غائب کئی کئی معنی کا بیک وقت تصور کر لیتا ہے اور سامنے کے سادہ سے لفظ کو شق کر کے وہ جس طرح اس کو دوطرفہ گھما دیتے ہیں، یا دوطرفگی پیدا کر دیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ لاگ بمعنی چھیڑ چھاڑ، لگاؤ بمعنی تعلقِ خاطر۔/ لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ/ ہم صوتیت کا بھی اپنا لطف ہے لیکن جس طرح نفی کو مبدل بہ توقع کیا ہے، اور پھر اگلے مصرع میں نفی کی نفی کی ہے، نہ صرف نکتہ آفرینی کا حق ادا ہو گیا ہے، شعر سحر و اعجاز کے رتبے پر پہنچ گیا ہے۔ (شعر سے حالی کے سیاق میں پہلے بحث کی جا چکی ہے)۔

449 کسی کو دے کے دل کوئی نواسنجِ فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو (م)
وہ اپنی خُو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں
سُبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو (م)
وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو (م)

یہ غزل بھی نبی بخش حقیر کے ایک خط میں ملتی ہے (1854)۔ لگتا ہے ان کی سخن فہمی غالب کی شعرگوئی کے لیے باعثِ تشویق تھی۔ کسی کو دل دے دینے کے بعد آہ و فغاں کرنا مناسب نہیں۔ لیکن غالب انوکھی دلیل لاتے ہیں کہ جب سینے میں دل نہیں ہے تو پھر منھ میں زبان بھی نہیں ہونا چاہیے۔ زبان ذو معنین ہے۔ کیوں ہو بمعنی نہیں ہو۔ نفی در نفی

کی بیساختگی بات سے بات پیدا کر رہی ہے۔

خُو بالمقابل ہے وضع کے اور سبک سر بالمقابل ہے سرگراں کے، کیا / کیوں/ سب شائبہ نفی رکھتے ہیں۔

سنگ دل، سنگِ آستاں، سر پھوڑنا سب میں لطفِ مناسبت ہے۔ لیکن /کیسی /کہاں/ کیوں/ جملہ سوالیہ الفاظ مضمر نفی کے حامل ہیں۔ پہلے مصرع میں / وفا کیسی/ کہاں کا عشق/ کے بالمقابل /سنگ دل/ سنگِ آستاں/ ہیں جن میں رشتہ رد کا ہے۔ جب تعلقِ خاطر ہی نہیں تو پھر سنگِ آستاں بھی تمہارا کیوں، اس سے تو تعلق ہی ظاہر ہوگا جبکہ مقصود مکمل قطع تعلق ہے۔ غزل کی استفہامیہ فضا نے بھی طرفوں کو کھولنے میں مدد دی ہے۔

450 قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو (م)
غلط ہے جذبِ دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے
نہ کھینچو گر تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو (م)
یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اُس کا آسماں کیوں ہو (م)

ظاہر ہے کہ یہاں بھی کیوں ہو میں پنہاں نفی ہے، یعنی نہیں ہے یا نہیں ہونا چاہیے۔ شعر کے کئی کئی معنی ماہرین نے بیان کیے ہیں، لیکن حق بات ہے کہ وہ تمام معنی /... وہ میرا آشیاں کیوں ہو/ کی نفی استفہامیۂ مضمر نے پیدا کیے ہیں۔ اول تو آشیاں قفس سے نفی کے رشتے میں ہے کہ اب میں قفس میں ہوں، میرا آشیاں یہی ہے۔ دوم یہ کہ آشیاں تو اور بھی بہت سے ہیں، کیا ضرور کہ بجلی میرے ہی آشیاں پہ گری ہو۔ اس میں irony کا پہلو ہے، ہرچند کہ توقع یہ ہے کہ / وہ میرا آشیاں کیوں ہو/ لیکن نفی مضمر یعنی دل کی دھڑکن تو یہی کہہ رہی ہے کہ وہ آشیاں میرا ہی ہے۔ اگلے شعر میں کھینچو کو دو رخے فعل کے طور پر برتا ہے جس میں قطبینیت ہے جو باعث کشاکش ہے۔

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی ... شعر کی جان دوسرا مصرع ہے جو دوست کے معمولہ تصور

کی ردتشکیل کرتا ہے۔ لیکن فضا پہلے مصرع سے بنتی ہے اور اس میں دو مسئلے ہیں، /فتنہ/ اور (آدمی کی) /خانہ ویرانی/ فتنہ کی مناسبت دوست سے ہے بربنائے طنز جو نفی اساس ہے، اور خانہ ویرانی کی مناسبت دشمن سے ہے۔ روایت کی رو سے آسمان دشمن ہے۔ شعر کا لطف اس میں ہے کہ ضمیر تم (فتنہ) کو طنزاً دوست کہہ کر دوستی کی نفی اس حد تک کی ہے کہ آسمان کی دشمنی بھی اس کے سامنے ہیچ ہے۔ معنی کے وفور کا یہ عالم ہے کہ دوسرا مصرع جو قولِ محال کے درجہ پر ہے زبان میں محاورہ بن چکا ہے۔

477 کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز (م)
دل سے نکلا پہ نہ نکلا دل سے
ہے ترے تیر کا پیکان عزیز (م)
تاب لائے ہی بنے گی غالب
واقعہ سخت ہے اور جان عزیز (م)

یہ شعر بجھتے ہوئے چراغ کی لو ہیں کیونکہ ہنگامۂ 1857 کے بعد کے دس بارہ برسوں میں جان لیوا شعر بہت ہی کم ہوئے ہیں۔ بت بظاہر ایمان کی نفی ہے۔ لیکن اس نفی کی نفی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ بت (معشوق) سے جان کیونکر عزیز رکھوں، اس لیے کہ عشق تو خود درجہ ایمان کا رکھتا ہے اور چونکہ ایمان عزیز ہے اس لیے بت سے جان بچا کر رکھنا ناممکن ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بت (معشوق) جان بھی ہے کہ معشوق کو جان کہتے ہیں۔ شعر میں تین اسم ہیں، /بت/ جان/ ایمان/نفی کے ذرا سے پیچ سے تینوں کے معمولہ معنی بیدخل ہوگئے ہیں اور نئے رشتوں سے معنی کے انوکھے نئے پہلو ابھرتے ہیں جو جتنے گرہ گیر ہیں اتنے ہی باعث لطف بھی ہیں۔ اگلے شعر میں تیر کا پیکان اتنا عزیز ہے ہرچند کہ دل سے نکل گیا لیکن دل سے نہیں نکلا، یعنی احساس میں گڑا ہوا ہے۔ شعر کا حسنِ بیان لفظ 'نکلا' کی افتراقیت /دل سے نکلا// پہ نہ نکلا دل سے/ میں ہے۔

مقطع میں دو مسئلے ہیں، یعنی /واقعہ سخت ہے/ اور جان عزیز/ دونوں قائم برنفی ہیں

اور دونوں میں کوئی کمی واقع نہیں ہوسکتی، نہ واقعہ اپنی سختی میں کم ہوسکتا ہے، اور نہ جان اپنے نحیف ونزار ہونے سے ہاتھ اٹھا سکتی ہے۔ یہ ایک معمائی صورت حال ہے۔ لیکن نفی جمع نفی توثیق کا پیرایہ رکھتی ہے اور یہی باعث ہے لطفِ معنی کا۔

متداول دیوان کے اس مطالعہ کے بعد ابھی کچھ پڑاؤ مزید باقی ہیں۔ اول تو جدلیاتی شعریات جو صدیوں کی گوناگوں تخلیقی روایتوں میں پیوست رہی ہے اس کی نوعیت روحانی و ماورائی ہے، جبکہ غالب کی جدلیاتی شعریات نہ روحانی ہے نہ ماورائی، یہ ارضیت اساس اور غیرماورائی ہے، اس کی جڑیں کہاں ہوسکتی ہیں؟ دوسرے غالب کے ذہن و شخصیت کی بنیادی خصوصیت یعنی آزادگی و وارستگی کا کیا رشتہ اس حرکیات سے ہوسکتا ہے جسے ہم جدلیاتی وضع کہہ رہے ہیں اور جو طرفگی اور معنی آفرینی کو مہمیز کرتی ہے، اور ہر معمولہ و موصولہ کے رد در رد سے آزادیِ کُلی پر منتج ہوتی ہے؛ کیا فکری اعتبار سے بالواسطہ ہی سہی یہ شونیتا کی آزادی اور طرفیں کھولنے کے غیرماورائی، انحرافی، ارضیاتی، جدلیاتی رویے کے مماثل نہیں؟ پھر یہ بھی کہ کیا غالب کی آزادگی و وارستگی کے پیرایے ان کے شخصی ونفسی رویوں اور ان کی شوخی وظرافت میں گُندھے ہوئے نہیں؟ اور کیا جیسے ان رویوں کی جڑیں شاعری میں پیوست ہیں، کیا ویسے ہی یہ نثر کی تخلیقیت میں بھی پیوست نہیں؟ اس لیے کہ شعریات تو ایک ہی ہے اور جدلیاتی ذہنی افتاد و تخلیقیت بھی ایک ہی ہے۔ چنانچہ ابھی سوال ایک نہیں کئی ہیں۔ ان تمام سوالوں اور مسائل سے حتی الامکان بحث کرنے اور ان کی جملہ جہات پر معروضی و تجزیاتی نظر ڈالنے کی بیش از بیش ضرورت ہے۔ غالب کا ذہن وشخصیت پیچ در پیچ اور معمائی ہے، اس کا سمجھنا آسان نہیں۔ غالب کی ہر تفہیم باوجود کوشش کے تشنۂ تکمیل رہتی ہے۔ ہماری کوشش بھی تشنۂ تکمیل نہ ہو، ایسا کوئی ادّعا نہیں۔ تاہم ہمارا سفر جاری ہے، اگلے باب میں ہم غالب شعریات، شونیتا، جدلیاتی ذہنی افتاد اور آزادگی و وارستگی کے اس گرہ در گرہ اور پیچیدہ لیکن دلچسپ مبحث کے روبرو ہونے اور ان مشکل سوالات کا احاطہ کرنے کی حتی المقدور کوشش کریں گے۔

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے
از خودگزشتگی میں خموشی یہ حرف ہے
موجِ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

باب یازدهم

جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات

کارے عجب افتادہ بدیں شیفتہ ما را
مومن نبود غالب و کافر نتواں گفت

(عجب شیفتہ مزاج شخص سے سابقہ پڑا ہے، غالب مومن تو ہے نہیں اسے کافر بھی نہیں کہہ سکتے)

آں راز کہ در سینہ نہا نست نہ وعظ است
بر دار تواں گفت و بہ منبر نتواں گفت

(وہ راز جو سینے میں نہاں ہے وعظ نہیں کہ سب کے سامنے کہہ دیا جائے، یہ فقط تختۂ دار پر ہی کہا جاسکتا ہے منبر سے نہیں)

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئنہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ

شوخیِ اظہار غیر از وحشتِ مجنوں نہیں
لیلیِٰ معنی اسد محمل نشینِ راز ہے

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

ہے نوآموزِ فنا ہمتِ دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

محرم نہیں ہے تو ہی نواہاے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

○

جدلیاتی وضع غالب کی خاص ذہنی وضع

اوپر ہم نے متداول دیوان اور دونوں قدیم نسخوں کی معیت میں متن کے مطالعے کا ایک تجسس بھرا سفر طے کیا۔ اس میں چوبیس پچیس برس تک کی عمر کا وہ کلام بھی تھا جسے مغلق، دورازکار، ناقص، خام، مشکل، پیچیدہ یا بعیدازفہم قرار دے کر منسوخ کردیا گیا اور وہ بھی جو انھیں قدیم نسخوں سے منتخب کر کے شاملِ دیوان کیا گیا جو آج شائقین کا سرمۂ نظر ہے۔ ہم نے حتی الامکان ہر طرح کے اشعار یعنی منسوخ و غیرمنسوخ، مقبول و نامقبول، نیز متداول دیوان سب پر نظر ڈالی، جہاں ضروری تھا ماہرین ومفسرین کی رائے کو بھی پیش کیا اور اپنے طور پر بھی متن کو دیکھا اور اس کی پرتوں کو کھولنے کی سعی کی۔ حالی و بجنوری کی رہنمائی، دانشِ ہند کی روایت اور بودھی فکر و فلسفہ میں جدلیاتِ نفی کے تفاعل، سبک ہندی، بیدل کے اثرات، نیز متن کی افہام وتفہیم کی روشنی میں غالب کی لاشعوری افتادِ ذہنی اور تخلیقی عمل کے بارے میں ہم نے اپنے مقدمہ کو بھی حتی الامکان تجزیے کی کسوٹی پر بار بار کسا اور پرکھا اور ملفوظی ساختوں نیز تہ نشیں ساختوں کے باہمد گر رشتوں اور تخلیقی تفاعل میں بھی جھانکنے کی کوشش کی۔ جیسا کہ اشارہ کیا گیا اس سفر میں نسبتاً پیچیدہ اور پراز اشکال

اشعار بھی پیش نظر رہے اور اس نوع کے اشعار بھی جنھیں عرف عام میں سادہ وسلیس و عام فہم یا آسان قرار دیا جاتا ہے۔ امکانی حد تک ہم نے نمائندہ اور عمدہ اشعار کو پیش نظر رکھنے کی کوشش کی، اگرچہ غالب کا ہر شعر انتخاب اور عمدہ ہے، ہرچند کہ ضروری نہیں کہ وہ سب کے لیے ایسا ہی ہو۔ اس مطالعے سے جو نتائج سامنے آئے وہ مختصراً یہ ہیں :

(1) ابتدائے عمر میں غالب نے اپنی انفرادیت کی شدت کے باعث اور فارسی سے اپنی غیر معمولی مناسبت اور قابلیت کا لوہا منوانے کے لیے جو فارسی مغلوب اور فارسی زدہ ڈکشن اختیار کیا اس میں تبدیلی پچیس برس کے بعد نہیں بلکہ اس سے بہت پہلے یعنی انیس برس کے بعد ہونا شروع ہوئی۔ جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ وہ پچیس سال کی عمر تک پیچیدہ مضامین میں دقیقہ سنجی کی داد دیتے رہے اس کے بعد انھوں نے یہ انداز ترک کردیا، یہ بیان مغالطہ آمیز ہے خواہ اس کو غالب کی تائید ہی کیوں نہ حاصل ہو۔ نیز تبدیلی فارسی مغلوب (فارسی نحوی ترکیبوں اور گرامر سے گراں بار) پیرایۂ بیان میں آئی نہ کہ خیال بندی، دقیقہ سنجی، معنی یابی، مضمون آفرینی، یا نازک خیالی میں۔ مضمون آفرینی اور خیال بندی کا تخلیقی عمل برابر ارتقاپذیر رہا اور ہر دور میں جاری رہا، فقط ناہموار فارسی صرفی ونحوی اجزا یعنی پورے کے پورے فارسی مصادر اور لاحقے جو اردو میں جذب نہیں ہوسکتے تھے، انھیں اور ان میں لپٹی ہوئی غیرضروری خیال بافی و تجریدیت کو غالب نے ترک کردیا، اور یہ تبدیلی انیس برس کی عمر میں یعنی روایت اوّل کے بعد واضح طور پر ہونا شروع ہوگئی تھی۔

(2) لوچ اور رچاؤ لیے ہوئے رواں دواں، سلیس اور دلنشیں اردو میں بھی غالب کا کلام فارسی مغلوب پیرایۂ بیان کے پہلو بہ پہلو ابتدائے عمر یعنی آغازِ شاعری ہی سے ملتا ہے۔ ایسا بہت سارواں دواں کلام جس کا شمار آج غالب کے مایۂ ناز اور دلپذیر کلام میں ہوتا ہے انیس سال سے پہلے کا ہے، یا انیس اور پچیس سال کے زمانے کے بیچ کا ہے۔ اس میں اردو و فارسی کی ملی جلی حسن کاری اور امتزاجی طرحداری کی پُرکار اور طرب انگیز کیفیت ہے۔ اردو روزمرہ ومحاورہ پر حیرت انگیز قدرت بھی روزِ اوّل ہی

سے سامنے آتی ہے۔ فارسی تراکیب سازی کا عمل جو غالب کے اسلوب بیان کا خاص حصہ ہے، ساری عمر جاری رہا، اس میں بھی وقت کے ساتھ ساتھ مزید درخشندگی اور خوش ادائی آتی گئی جو ذہنی ارتقا کا لازمہ ہے۔

(3) پچیس برس کے بعد غالب کے کلام میں سادگی و سلاست اور برجستگی اچانک سامنے نہیں آگئی۔ اس کے نقوش روز اول یعنی ابتدائے عمر ہی سے ملتے ہیں۔ غالب کی سادگی نظر کا دھوکا ہے جس سے بڑے بڑوں کو مغالطہ ہوا ہے۔ حالی، آزردہ، آزاد، سب اس میں شامل ہیں۔ اس سادگی میں لاکھوں بناؤ ہیں۔ غالب کی خیال بندی اور مضمون آفرینی جیسی ان کے اُس کلام میں ہے جس کو فارسی آمیز، پیچیدہ اور دورازکار سمجھا جاتا ہے، ویسی ہی اُن کے اُس کلام میں بھی ہے جس کو صاف اور سادہ اور سلیس کہا جاتا ہے۔ اکثر ایسے اشعار مشکل سے بھی زیادہ مشکل ہیں۔ تخلیق کی جان اس کا لاشعوری اور اضطراری عمل ہے جس کے سوتے کچھ معلوم ہوتے ہیں اور کچھ معلوم نہیں بھی ہوتے۔ شاعری میں ہر چیز اختیاری و ارادی ہو ایسا نہیں ہے۔

(4) غالب کو بھاشا کے دیسی لفظوں اور روزمرہ سے بھی خداداد مناسبت تھی۔ وہ آگرہ میں پیدا ہوئے تھے جہاں کی عام زبان پر برج کا اثر تھا۔ غالب کو فارسی سے تو طبعی مناسبت تھی ہی، دیسی روزمرہ اور محاورہ بھی ان کے ذہن وشعور میں رچا بسا ہوا تھا۔ ان کی بعد کی اردو کے رچاؤ اور لوچ پر ان دیسی جڑوں کا اثر صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کی جدلیاتی تخلیقیت جس طرح فارسی تراکیب اور درخشندہ بندشوں سے نزہت کاری اور معنی پاشی کرتی ہے، اسی طرح ایسے مقامات بھی کم نہیں جہاں انھوں نے دیسی لفظوں سے جادو جگایا ہے اور ایسا کہ باید وشاید۔ انھیں دیسی بھاشائی لفظوں کے پہلودار استعمال پر عجیب وغریب کمال حاصل ہے، بالخصوص ردیفوں اور افعال میں وہ مقامی محاوروں اور لفظوں کے جدلیاتی تفاعل سے ایسی ایسی معنی بندی اور حسن کاری کرتے ہیں کہ معنی و پس معنی گرہ در گرہ کھلتا ہے۔ ہم نے اپنے تجزیوں میں حتی الامکان ایسے مقامات کو بھی نشان زد کیا ہے۔ غالب کے پیرایۂ بیان کی طرحداری کے اس پہلو پر ہنوز وہ توجہ نہیں ہوئی جو اس کا حق ہے۔ لیکن فارسی کی

امتزاجی خوش ادائی کے پہلو بہ پہلو غالب کے جدلیاتی تخلیقی عمل کی معنی یابی میں دیسی الفاظ کی کرشمہ کاری بھی ایک اہم عنصر ہے جس پر مزید توجہ کی ضرورت ہے۔

(5) غالب طبعاً پُر التہاب طور پر روش عام سے نفرت کرتے ہیں۔ ان کی شدید انفرادیت انھیں فرسودہ، پامال اور سامنے کے معمولہ روایتی مضامین و شعریات اور پیرایۂ بیان کے خلاف بغاوت پر برابر اکساتی رہتی ہے۔ وہ کسی ایسے معنیاتی، فلسفیانہ، جمالیاتی یا شعریاتی موقف کو سرے سے اختیار نہیں کرسکتے جس پر عوام النّاس کی قبولیت کی یا رواج عام یا روٹین کی ہلکی سی بھی پرچھائیں ہو۔

(6) روش عام سے چونکہ وہ ہٹ کر چلتے ہیں، ہر اس چیز کو جو عامیانہ یا پیش پا افتادہ ہے اُسے وہ شدت سے ٹھکراتے ہیں، ان کی مجتہدانہ فکر مزاج عام سے کسی قیمت پر سمجھوتہ نہیں کرسکتی۔ ہر وہ چیز جو پامال، فرسودہ یا مقبول عام ہے، ان کی طبیعت اس سے اِبا کرتی ہے، زبان و بیان، معنی و خیال، طرز و اسلوب، ہر جگہ وہ اپنی راہ الگ تراشنا چاہتے ہیں اور اپنے امتیاز و انفراد کی مہر لگا کے اپنے تخلیقی دستخط الگ ثبت کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ طرفگیِ خیال، جدتِ ادا اور ندرتِ بیان ان کے ذہنی تجسس کا لازمہ ہے۔ ان کے اچھوتے پن اور انوکھے پن کی چھاپ ان کے شعوری عمل میں بھی ہے اور لاشعوری عمل میں بھی۔ اتنا معلوم ہے کہ شعریاتی پیرایے شعوری و اختیاری بھی ہوتے ہیں اور اضطراری و لاشعوری بھی۔ غالب چونکہ ہر پیش پا افتادہ، معمولہ یا عامیانہ سے انحراف کرتے ہیں اور ان دیکھے، ان سنے، اچھوتے، یا انوکھے کو وضع کرنا چاہتے ہیں، ان کے تخلیقی عمل اور فکر و خیال میں جہاں سبک ہندی بشمول بیدل اور فارسی و اردو شعریات کے بہت سے پیرایے کارگر ہوئے ہیں، وہاں جدلیات نفی یا حرکیات نفی جو دانش ہند اور بودھی فکر و فلسفہ کے طور طریقوں میں زندگی کی متناقضانہ حقیقت کو انگیز کرنے یا اس کے بھیدوں کو پانے کا پیرایہ رہی ہے، اس سے حیرت انگیز طور پر مماثل تخلیقی تفاعل کے لاشعوری نشانات غالب کے یہاں قدم قدم پر ملتے ہیں، کہیں خفی کہیں جلی، کہیں پنہاں کہیں ظاہر، کہیں ملفوظی کہیں غیر ملفوظی، کہیں مضمر کہیں غیر مضمر۔ یہ نفی یا شونیہ اندر سے کتنی خالی دکھائی دے، نہایت

بھری پری ہے اور زبان کی طاقت کا سب سے بڑا راز ہے جس سے ہم آگے چل کر مفصل بحث کریں گے۔ خاموشی بھی اسی کا ایک پیرایہ ہے، اس پر ہم روشنی ڈالیں گے۔ غالب کے سوچنے کے پیرایوں میں اس حرکیات کے کئی ابعاد اور اطراف پیوست ہیں۔ غالب کیسے سامنے کے معنی کے رد سے معمولہ معنی کی متناقضانہ تقلیب کرتے ہیں، یا معنی درمعنی کو گردش میں لے آتے ہیں یا متعینہ وموصولہ کو subvert کر کے نئے، نادر یا ان دیکھے معنی کو سامنے لے آتے ہیں یا سامنے کے معمولی سادہ لفظوں کو پیچ دے کر معمائی فضا پیدا کرتے اور معنی و پس معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں یا دو انتہاؤں کے بیچ دھندلا عرصہ خلق کر کے پورے معنی کو برقیا دیتے ہیں، متن کے تجزیے میں ہم متواتر اس تخلیقی تفاعل اور اس کی گوناگوں جہات کو نشان زد کرتے آرہے ہیں اس اعتراف کے ساتھ کہ ان میں بعض جہات تجزیے کی زد میں آتی ہیں اور بعض نہیں بھی آتیں۔

(7) دانشِ ہند کی مقامی روایتوں سے غالب کا کیا رابطہ تھا اس بارے میں معلومات بہت کم ہیں۔ بیدل کے دانش ہند سے رشتوں کا البتہ پختہ سراغ ملتا ہے اور ماہرین نے اسے نشان زد کر دیا ہے جس سے ہم بحث کر آئے ہیں۔ غالب کے بارے میں حالی بتاتے ہیں کہ 'دبستان مذاہب' اکثر اُن کے مطالعے میں رہتی تھی۔ 'مہر نیمروز' کے شروع میں ابتدائے آفرینش کے متعلق ہندو عقائد کا جو خلاصہ درج کیا ہے، یا مثنوی چراغِ دیر یا بعض خطوط سے ہندو مذہب کے عقائد کے متعلق بقول شیخ محمد اکرام ''مرزا کی جو غیر معمولی واقفیت ظاہر ہوتی ہے، وہ شاید آج بھی بہت کم مسلمانوں کو ہوگی۔''[1]
حالی کا کہنا ہے کہ غالب سنسکرت اور فارسی کے متحد الاصل ہونے سے واقف تھے۔ قاطع برہان کی اشاعت دوم میں 'توافقِ لسانین' کی بحث ساڑھے تین صفحوں میں آئی ہے۔ لفظ 'ماہی شور' سے بحث کرتے ہوئے غالب نے مہیشور، مہیشر اور مہیش کی جو بحث اٹھائی ہے اس سے بھی ان کی واقفیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ بہت زیادہ نہ جانتے ہوں لیکن بے خبر بھی نہیں تھے۔ وہ غیر معمولی ذہن کے مالک تھے؛ مقامی فضا میں زمینی فلسفیانہ روایتوں کے اثرات کارگر نہ رہتے ہوں یہ سوچا بھی نہیں جاسکتا۔

سبک ہندی کی فلسفیانہ خصوصیات و خیال بندی کا تو خمیر ہی مقامی مٹی سے اٹھا تھا۔ اس میں کلام نہیں کہ غالب کی شعریات سبکِ ہندی کی فلسفیانہ دقیقہ سنجی اور بیدل کی شعریات میں رچی بسی تھی اور ان کی توسیع تھی۔ یہ سب آر کی اثرات کارگر نہ رہے ہوں ممکن ہی نہیں۔ مزید یہ کہ اس میں غالب کی غیرمعمولی خلقی اپج اور افتادِ طبع کو دخل نہ ہو ایسا بھی نہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر نوع کے اثرات کو شعوری طور پر ہی اخذ کیا جائے۔ جدلیاتی عمل غالب کی اپنی طبیعت یا اپنی ذہنی اپج یا فطرت یا فکری طور کا حصہ بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن اتنا طے ہے کہ جدلیاتی تفاعل غالب کی تخلیقیت اور ان کے سوچنے کے طور اور تشکیل شعر کے عمل میں رچا بسا ہے اور موج تہ نشیں کی طرح معنیاتی و ملفوظی نظام میں جاری و ساری ہے۔ غالب کی کوئی تفہیم اس سے صرف نظر کر کے موضوعی تو ہوسکتی ہے منصفانہ نہیں۔ ابتدائی دونوں نسخوں اور متداول دیوان میں قدم قدم پر اس کے نشانات footprints ملتے ہیں جن کی نشاندہی ہم منزل بہ منزل تکرار کی قیمت پر بھی کرتے آئے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ بہت سے اعلیٰ اشعار میں جو برقِ تخلیقی رومعنی کا چراغاں کرتی ہے اس کا گہرا رشتہ غالب کے ذہن کی اسی جدلیاتی وضع اور حرکیات نفی سے ہے، چونکہ اس کے نشانات ابتدائے عمر یعنی پندرہ برس کے کلام ہی سے ملنے لگتے ہیں، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ غالب کی سائیکی، ان کی افتاد و نہاد اور ان کے لاشعوری تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے اور جدلیاتِ نفی کا یہ تفاعل غالب کے ذہن و مزاج میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے۔ گویا غالب کی خیال بندی اور معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی وضع کا دستور تخلیقی اعتبار سے دستور خاص ہے۔ چنانچہ اس سے صرف نظر کر کے ان کے چراغانِ معنی اور طرفگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہہ مکمل ہو ہی نہیں سکتی۔

○

خاموشی بطور زبان اور شعریات : ہستی میں نہیں شوخیِ ایجادِ صدا ہیچ

نسخۂ حمیدیہ کا شعر ہے:

325 یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا (ق)

پیارے لال آشوب کے نام ایک خط (1866) میں خود غالب نے اس کے بارے میں لکھا ہے:

> ''پہلے یہ سمجھنا چاہیے کہ آئینہ عبارت فولاد کے آئینہ سے ہے، ورنہ حلبی آئینوں میں جوہر کہاں اور ان کو صیقل کون کرتا ہے؟ فولاد کی جس چیز کو صیقل کروگے، بے شبہ پہلے ایک لکیر پڑے گی۔ اس کو الف صیقل کہتے ہیں۔ جب یہ مقدمہ معلوم، تو اب اس مفہوم کو سمجھیے:
>
> چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا
>
> یعنی ابتدائے سنِ تمیز سے مشقِ جنوں ہے، اب تک کمالِ فن نہیں حاصل ہوا۔ آئینہ تمام صاف نہیں ہوگیا، بس وہی ایک لکیر صیقل کی جو ہے، سو ہے۔ چاک کی صورت الف کی سی ہوتی ہے اور چاکِ جیب، آثارِ جنوں میں سے ہے۔''(2)

خود غالب کی تشریح سے ظاہر ہے کہ ان کے یہاں معنی کی تشکیل اور کمالِ فن کا ریاض جدلیاتی تفاعل سے بندھا ہوا ہے، یعنی دونوں لازم وملزوم ہیں۔ علاوہ ازیں ایک مفہوم اور بھی ہے۔ دوسرے مصرعے کے چاکِ گریباں کی وجہ سے شعر راجع بہ مشقِ جنوں ہے کہ اب تک کمالِ فن حاصل نہیں ہوا، ورنہ روایتاً آئینہ استعارہ ہے قلب کا اور صیقلِ آئینہ یعنی صفائے قلب؛ یہاں مرجح ہے کمالِ فن بمعنی شعر کا کمال۔ یعنی آئینہ زنگ و کثافت سے پاک ہوگا تو معنی کے نیرنگِ نظر کو منعکس کرسکے گا۔ لیکن ہنوز کمالِ فن حاصل نہیں ہوا۔ اس میں زبان کی نارسی کا پہلو بھی ہے (یک الف بیش نہیں) کہ زبان باوجود کوشش کے معنی کی تمام جہات کی جلوہ نمائی پر قادر نہیں ہوسکتی۔

زبان کی نارسی میں زبان کی خاموشی کے سُر شامل ہیں۔ چنانچہ اس ضمن میں زبان

اور خاموشی کے کردار کو نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے جو جدلیاتی تفاعل میں خاص ہے، اس لیے کہ جدلیاتی تفاعل زبان کی عمومیت کے خلاف پڑتا ہے، اکثر عام زبان یہاں پیچھے رہ جاتی ہے، زبان اور خاموشی کی حدیں پگھلنے لگتی ہیں اور خاموشی جو زبانوں کی زبان ہے، بغیر اس کے کارگر ہوئے معنی کی نادرہ کاری یا معنی بندی کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ زبان میں جو کچھ ہے گھسا پٹا، پیش پا افتادہ اور موصولہ ہے، خاموشی زبان کا 'غیر' ہے، شونیہ، صفر یعنی لا۔ طرفگی و ندرت کا خزانہ 'لا' یعنی تاریکی، سناٹے یا نامعلوم میں ہے۔ زبان محدود ہے جبکہ خاموشی لامحدود ہے، نامعلوم امکانات سے لبالب بھری ہوئی۔ اکثر صوفیا اور شعرا نے زبان پر خاموشی کو ترجیح دی ہے اور معلوم سے نامعلوم کے سفر میں خاموشی سے معنی کا نور یا معنیِ نادر و نایاب کو کاڑھنے کی سعی کی ہے۔ آیئے دیکھیں کہ غالب اس سے کیسے عہدہ برآ ہوتے ہیں اور بیدل و سبکِ ہندی کے شعرا اس سے کیسے نبٹتے آئے ہیں:

غالب کا بولتا ہوا شعر ہے:

دیدہ ور آں کہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری
در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آزری

یعنی دیدہ وری تو یہ ہے کہ رقصِ بتانِ آزری کا جلوہ پتھر کا کلیجہ چیرنے سے پہلے نظر آنے لگے، یعنی کوئی چیز پیشتر ''اس سے کہ قوت سے فعل میں آئے ذہن پر ظاہر ہوجائے۔''(3)
یہ معلوم سے نامعلوم کا سفر ہے۔ شاعری میں تخلیق کا سفر بھی معلوم سے نامعلوم کو خلق کرنے کا سفر ہے۔ زبان میں ہر شئے معلوم ہو یا ہوسکے ایسا نہیں ہے، زبان میں جتنا معلوم ہے اس سے کہیں زیادہ معدوم ہے۔ مگر زبان کے تاریک حصے اس کے روشن حصوں سے زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ بیدل کے قول 'شعر خوب معنی ندارد' کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ شعر میں معنی عام زبان کی گرفت سے آگے جاتا ہے، یعنی معنی فقط اتنا نہیں جتنا لفظ بیان کرسکتا ہے۔ مراۃ الخیال سے روایت ہے کہ ناصر علی سرہندی نے جب کہا کہ معنی لفظ کے تابع ہے تو بیدل نے حقارت آمیز تبسم کے ساتھ جواب دیا کہ ''وہ معنی جسے آپ تابعِ لفظ قرار دیتے ہیں اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی

لفظ میں نہیں سما سکتی۔'' (تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: باب ششم، بیدل)

زبان افتراقیت میں بندھی ہوئی ہے۔ ہر چند کہ لفظ سے لفظ کا سفر معلوم سے معلوم کا سفر ہے، معلوم سے نامعلوم کا نہیں، زبان ثنویت سے آزاد نہیں۔ جب ہم رات کہتے ہیں تو رات کا تصور دن سے قائم ہوتا ہے، جب ہم زندگی کہتے ہیں تو موت، بلندی کہتے ہیں تو پستی، نیک کہتے ہیں تو بد، سیاہ کہتے ہیں تو سفید، یعنی معنی افتراقیت سے تشکیل پاتا ہے۔ زبان اپنے دائروی عمل کی غلام ہے۔ عام زبان میں ہر لفظ سے مراد ایک اور لفظ ہے جو معلوم سے معلوم کا سفر ہے جبکہ تخلیقی زبان معلوم سے نامعلوم کو کاڑھنے کی سعی کرتی ہے، دوسرے لفظوں میں یہ لفظ کے جبر سے آزاد ہونے کی لامتناہی جستجو سے عبارت ہے۔

لیکن زبان صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی ہے، تخلیقی زبان میں صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی بولتی ہے۔ خاموشی زبان کی ثنویت اور آلودگی کے زنگ کو کاٹتی ہے اور اسے اس کے عامیانہ پن سے نجات دلاتی ہے۔ لفظ اور لفظ کے بیچ جگہ خالی ہے، یہ خالی جگہ خاموشی ہے، خاموشی نہ ہو تو لفظ کا وجود ہی نہیں، فقط سطر اور سطر کے بیچ میں ہی 'بین السطور' نہیں، لفظ اور لفظ میں یا لفظ کے حاضر و غائب معنی میں بھی 'بین السطور' ہے۔ بین السطور نہ ہو تو سطور یعنی متن کا وجود ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بین السطور جتنا روشن ہوتا ہے تخلیقی زبان اتنی ہی کارگر اور پائیدار ہوتی ہے۔ عام زبان ترسیل کے بعد زائل ہوجاتی ہے، تخلیقی زبان فقط ترسیل ہی نہیں کرتی یہ ابلاغ بھی کرتی ہے، چونکہ ابلاغ کرتی ہے اس لیے ترسیل کے بعد بھی زندہ رہتی ہے، یعنی قرأت در قرأت زندہ رہتی ہے، وقت کے محور پر زندہ رہنا تخلیقیت کی شرط ہے، اس کی سب سے بڑی پہچان اس کی پائداری ہے، پائداری نہ ہو تو تخلیقی زبان اور عام زبان میں فرق نہیں۔

دیکھا جائے تو زبان معنی کے افتراق اور التوا کا کھیل خاموشی کے اندھیرے کی مدد سے کھیلتی ہے۔ زبان کی اصل کی طرح معنی کی اصل بھی خاموشی ہے۔ خاموشی نہ ہو تو نہ معنی پاشی ممکن ہے نہ معنی ریزی، نہ معنی در معنی اور نہ پس معنی۔ دوسرے لفظوں میں معنی آفرینی کو جو چیز ممکن بناتی ہے وہ خاموشی ہی ہے۔ گویا زبان میں معنیِ حاضر و معنیِ غائب سب

غیاب ہی سے ممکن ہے۔ لفظ محدود ہے اور خاموشی لامحدود۔ خاموشی لفظ کو اس کی تحدید سے آزاد کراتی ہے اور معلوم میں نامعلوم کا در کھولتی ہے، خاموشی کا عمل زبان کے عامیانہ پن سے تصادم کا عمل ہے، یہ رواجِ عام یا مذاقِ عام سے ٹکراؤ کی صورت ہے جو بہ اعتبارِ نوع جدلیاتی ہے۔ لیکن قاری سے مفر بھی نہیں۔ غالب کا نوعمری میں بیدل کی طرف بے اختیارانہ کھنچنا یا روشِ عام سے بہ شدت منحرف ہونا مجبوری تھی کیونکہ یہ طبیعت کا اقتضا تھا۔ آگرہ میں مرزا کے عجیب وغریب اشعار پر عام لوگوں کے اعتراض کرنے پر مرزا نے بھڑک کے جو رباعی لکھی تھی اس کی اصل شکل اعظم الدولہ سرور کے تذکرہ عمدۂ منتخبہ میں محفوظ ہے۔[4]

اس وقت مرزا کی عمر چودہ پندرہ برس سے زیادہ نہ تھی۔ اس رباعی میں اس وقت صاف صاف انھوں نے ایسے لوگوں کو 'جاہل' کہا تھا:

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
ہوتے ہوں ملول اس کو سن کر جاہل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل و گر نہ گویم مشکل

بعد میں دہلی جاکر انھوں نے 'جاہل' کو 'سخنورانِ کامل' کے 'معنی دارد' پیرایہ میں بدل دیا[5] (سن سن کے اُسے سخنورانِ کامل)۔ غالب کا اضطراری predicament جو ان کی جدلیاتی طبیعت کا اقتضا تھا، یہاں صاف ظاہر ہے۔ اور تو اور حالی نے اس رباعی پر جو تبصرہ کیا ہے، اس میں بھی غالب کی اضطراری مجبوری اور جدلیاتی وضع کا کھلا اعتراف موجود ہے:

> ''اس اخیر کے مصرع میں دو معنی پیدا ہوگئے ہیں، ایک یہ کہ اگر اُن کی فرمائش پوری کروں اور آسان شعر کہوں تو یہ مشکل ہے کہ اپنی طبیعت کے اقتضا کے خلاف ہے اور آسان نہ کہوں تو یہ مشکل ہے کہ وہ بُرا مانتے ہیں۔ اور دوسرے لطیف معنی یہ ہیں کہ اس باب میں صاف صاف کہتا ہوں تو سخنورانِ کامل کی نافہمی اور کند ذہنی ظاہر کرنی پڑتی ہے اور اگر صاف صاف نہ کہوں تو آپ ملزم ٹھہرتا ہوں، پس ہر طرح مشکل ہے۔''[6]

غالب کی طبیعت کے اقتضا کا حال ظاہر ہے۔ بیدل اس معاملہ میں غالب سے دو ہاتھ آگے ہی تھے۔ دونوں کی طبیعت میں بلا کی مطابقت ہے، زبان کے عامیانہ اور پیش پا افتادہ سے گریز کا یہ جذبہ عوام النّاس سے حقارت تک پہنچتا ہے:

زابنائے جہاں بیہودہ دردِ سر مکش بیدل
اگر بارے نداری التفاتت چیست با خر ہا

(بیدل تم دنیا والوں کے ساتھ بیکار سر کیوں مارتے ہو، تمہارے پاس کوئی بوجھ تو ہے نہیں، پھر گدھوں سے کیا کام؟)

غالب نے بھی ایک جگہ دنیا کے جاہلوں کو گدھے قرار دیا ہے۔[7] غالب کی شاعری کا ظہور ان کے عہد کے لیے کسی صدمہ سے کم نہ تھا۔ دیکھا جائے تو غالب کا مطلعِ سرِ دیوان ہی غالب کو عامیانہ منظرنامہ سے یکلخت الگ کر دیتا ہے:

140 نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا (نخ)

اس غزل کے جو پانچ شعر متداول دیوان کے انتخاب میں آئے ہیں اُن میں سے تین 19 برس سے پہلے کی عمر کے ہیں، دو کا اضافہ حمیدیہ کے وقت یعنی لگ بھگ 25 برس کی عمر میں ہوا، اسی میں ذیل کا شعر بھی ہے جو غالب کی جدلیاتی وضع کا کھلا اعلان نامہ ہے:

140 آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مُدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا (ق+)

اس سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں کہ اُس وقت غالب اپنے خود مرتکز تخلیقی جدلیاتی اضطراب اور گرد و پیش کی عامیانہ شعریات سے انحراف میں اتنے مگن تھے اور انھیں اپنے اندر کی آگ اور اپنے حرف کی صداقت پر اتنا اعتماد تھا کہ زمانے کو مسترد کرنے میں انھیں مطلق کوئی تردد نہ تھا۔ وہ علی الاعلان بیدل سے اپنی ذہنی قربت اور وابستگی پر فخر کرتے ہیں۔ روایت اول (نخ) کے دور میں وہ 'رنگِ بہار ایجادیِ بیدل' (141) یا

'عصائے خضرِ صحرائے سخن' (151) یا 'آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل' (176) یا 'طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا/ اسد اللہ خاں قیامت ہے' (138) کہتے ہوئے نہیں تھکتے۔ بعد میں بوجوہ یہ لَے کم ہوتی گئی جس سے بحث پہلے کی جا چکی ہے (دیکھیے باب ششم) لیکن یہ بھی معلوم ہے کہ بیدل کے اثرات جو غالب کے لاشعور اور تخلیقیت کی گہرائیوں میں پیوست ہو چکے تھے وہ زندگی بھر ساتھ رہے۔ مسئلہ دراصل فقط غرابت اور اشکال کا نہیں تھا، مسئلہ ذہنی افتاد و اضطراب اور تخلیقی اقتضا کا بھی تھا۔ غالب چاہتے بھی تو اس وضع سے بے نیاز نہیں ہو سکتے تھے۔ 'ہوں میں وہ سبزہ کہ زہراب اُگاتا ہے مجھے' (254) کی طرح غالب کی تخلیقیت کی تیغ دو دم کا جوہر جدلیت میں بجھا ہوا تھا۔ لگتا ہے ان کا ذہن و شعور خیال کو اس کی جدلیاتی جہات کے ساتھ بجلی کے کوندے کی طرح انگیز کرتا تھا اور معمولہ عامیانہ یا مانوس کو ٹھکرا کر جلتے بجھتے قمقموں کی طرح کچھ دھندلے کچھ روشن معنی کے ان دیکھے ان چھوئے یا انوکھے خطوں کی جلوہ گستری نئے سے نئے پیرایوں کا تقاضا کرتی تھی، اس سعی و کاوش میں غالب نے سبک ہندی کے دبیز اور باریک تجریدی اسالیب سے بھی بیش از بیش استفادہ کیا اور استعارہ سازی، تشبیہ کاری، ترکیب تراشی اور جملہ دستیاب شعری لوازم سے بھی جتنا کام لے سکتے تھے خوب خوب کام لیا۔ اشکال و اہمال، دبازت، معنی خیزی اور خاموشی کا مسئلہ غالب کا مرکزی مسئلہ ہے۔ 'گویم مشکل وگر نہ گویم مشکل' کا مسئلہ غالب کے یہاں رسمی یا روایتی نہیں، اس کا تعلق ان کی طبیعت کے اقتضا، افتاد و نہاد، تخلیقی عمل کی نوعیت اور ذہن و شعور کی نادرہ کاری کے بنیادی مسئلہ سے ہے۔

یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ خاموشی سے شونیتا صرف ایک قدم ہے۔ 'شونیم' کا ایک مطلب ہے سناٹا، سکوت، خاموشی، خلا۔ اس مسئلے پر مزید بحث آگے آئے گی کہ شونیہ کے بغیر کوئی عدد، کوئی 'قدر' بڑے سے بڑی یا چھوٹے سے چھوٹی نہ صرف مکمل نہیں، وجود ہی نہیں رکھتی۔ یہ دانشِ انسانی اور معنی کا سب سے بڑا خزانہ ہے۔ یہ معنی یا حقیقت کی کُنہ اور کلید ہے۔ پانچویں باب میں شونیتا اور خاموشی کے مسئلہ سے بحث کرتے ہوئے ہم نے لکھا تھا بودھی فکر اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر کا ایک اہم نقطۂ اتصال یہ ہے کہ یہ زبان کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ زبان ایک تشکیلِ محض ہے جو رواجِ عام (routine) یا عامیانہ پن کا

شکار ہے اور فقط ایک حد تک ہی جا سکتی ہے، زبان ثنویت میں قید ہے اور آزادیِ مطلق کو نہیں پاسکتی، یا حقیقت کی کُنہ کو بیان نہیں کرسکتی۔ زبان شفاف میڈیم نہیں یہ حقیقت کو آلودہ کرتی ہے یعنی اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے، مراد ہے موضوعیت یا ثنویت کے رنگ میں جو یکسر آلودگی اور تعین ہے۔

شونیتا کی رو سے خاموشی، ایک حرکیاتی قوت ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رہسیہ (रहस्य) یا بھید یا انسانی مقدر یا معنی کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے 'خاموشی' یعنی شونیہ سے بہتر پیرایہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی واک (वाक) سخن خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ سنگیت میں پہلا سُر 'سا' خاموشی کے مماثل قرار دیا جاتا ہے جو خاموشی کی اتھاہ گہرائیوں سے آتا ہے اور 'انحد' کی ناد سمجھا جاتا ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے، لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے۔ یوگی رشی صوفی سنت اولیا اپنے ذہنوں کو صوت کے پردے میں نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھوٹتی ہے اور لامحدود مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔

166 بسانِ سبزہ رگِ خواب ہے زباں ایجاد
کرے ہے خامُشی احوالِ بیخوداں پیدا (نخ)

---

227 ازخود گزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے
موجِ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے (نخ)

---

234 خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے (نخ)
بہار شوخ و چمن تنگ و رنگِ گل دلچسپ
نسیم باغ سے پا در حنا نکلتی ہے (نخ)

---

235 ہوں ہیولاے دوعالم صورتِ تقریر اسد
فکر نے سونپی خموشی کی گریبانی مجھے (نخ)

---

343 گر خامُشی سے فائدہ اخفاے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے (ق)

---

361 نشوونما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے (ق+)

شونیتا زبان کی حدود کو توڑنے، زبان کی قائم کردہ حدوں کو تحلیل کرنے، نیز زبان کی موضوعیت اور ثنویت سے آگے جانے کا فلسفہ ہے۔ حیران کن ہے کہ یہی کشاکش غالب کی تخلیقی افتاد کا بھی مسئلہ ہے۔ کچھ تو وجہ ہے کہ غالب کئی بار زبان کی آخری سرحد پر ملتے ہیں جہاں زبان کے پر جلتے ہیں۔ غالب کے یہاں زبان کی حدود کو توڑنے یا زبان کے روایتی معمولہ کردار کو رد کرنے یا اس سے آگے جانے کی جو تمنا اور تڑپ ہے یا آبگینہ کے تندیِ صہبا سے پگھلنے کا جو کرب ہے، اس باطنی درد و اضطراب کا اشارہ وہ بار بار کیوں کرتے ہیں۔ یہ کس لاشعوری احساس و افتاد کا زائیدہ ہے؟

یہ مسئلہ اتنا خارجی نہیں جتنا داخلی و باطنی ہے۔ معلوم و موجود سے نامعلوم و ناموجود کے سفر سے فقط شعرا ہی نہیں، اولیا، صوفیا، یوگی اور رشی بھی جھوجھتے رہے ہیں کیونکہ وہ بھی زبان کی رسمیت و ثنویت سے ورا ہوکر باطنی تجسس کا سفر طے کرتے ہیں۔ باطنی و روحانی جستجو اور تخلیقیت میں خیال آفرینی کے اَن دیکھے جزیروں کی بازآفرینی کی جو اندرونی تڑپ ہے اس کی سعی و اضطراب میں فرق زیادہ نہیں، نوعیت ایک ہے فقط مقصود الگ الگ ہے۔ غالب کا مسئلہ روحانی نہیں لیکن حقیقت کو انگیز کرنے (یا حسنِ معنی یا احساسِ آزادی کو پانے) کی غالب کی تخلیقی سعی و جستجو نیز گداختگی و اضطراب یوگیوں اور صاحب بصیرت عارفوں سے کسی طرح کم نہیں۔ بیدل کی طرح غالب بھی کئی بار اپنے تخلیقی تجربہ میں استغراق و استعجاب کی اسی سطح پر ملتے ہیں جہاں زبان کے پر جلتے ہیں یا جہاں زبان رسمی

معنی سے تہی اور اندر سے خالی ہوجاتی ہے، یا جہاں زبان اور خاموشی ایک ہوجاتے ہیں، یعنی خاموشی جو ذہن وخیال کا جوہر اور اظہار و ابلاغ کا سرچشمہ ہے۔

یہ مماثلت یہاں صاف دکھائی دیتی ہے کہ شونیتا کا سفر بھی نفی اساس اور غیر روحانی ہے، معلوم و مانوس کو رد کرتے، طرفوں کو کھولنے اور یہ جاننے کی سعی کا سفر کہ زبان کا ثنویت شعار عمل اندر سے خالی ہے اور حقیقت یا خیال کی کُنہ خاموشی ہے اور سخن جو کچھ اور جتنا بھی ہے اسی جوہر سے ہے۔ یاد ہوگا کہ بیدل نے بھی 'عرفان' میں سخن کے حوالے سے اس نوع کی گفتگو کی ہے کہ خاموشی معنی سے لبالب بھری ہوئی ہے۔ (یہی بات کبیر اور صوفیا بھی بار بار کہتے ہیں۔ دیکھیے باب چہارم) غالب کے یہاں بھی یہ مسئلہ اور اس سے نبرد آزمائی روز اول سے ملتی ہے۔

غالب عارف نہیں ہیں لیکن ان کے تخلیقی استغراق کی نوعیت عارفوں سے ملتی جلتی ہے۔ وہ بیخودی کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان کا راستہ بیخودی یا فنا کا نہیں، اُن کی راہ آگہی کی راہ ہے اور اکثر و بیشتر وہ اسی آگہی کے ذریعے طلسم کدۂ کائنات کے روبرو ہوتے ہیں اور جہانِ معنی کی جلوہ کشائی کرتے ہیں۔ غالب جدلیاتی وضع سے خاموشی کے اُس محاورہ کو خلق کرتے ہیں جس کو اُن کا عہد بھول چکا تھا۔ غالب کی شاعری اس احساس کی گواہی دیتی ہے کہ نیرنگِ معنی کے طلسمات کے روبرو ہونے کا واحد ذریعہ وہ زبان ہے جو عامیانہ یا معمولہ کو رد کرتی ہے، یا جہاں بظاہر لفظ بے صدا ہوجاتا ہے۔ فرہنگوں اور لغات میں ہزاروں مصطلحات اور الفاظ ہیں لیکن طلسماتِ حقیقت فقط خاموشی کی گرفت میں آتا ہے اور اس کی کلید یہی متناقضات کی زبان یا بے زبانی کی زبان ہے۔

یہ دنیا ایسی جگہ ہے جہاں زبانیں ہی زبانیں ہیں۔ جہاں زبانیں ہی زبانیں ہوں وہاں کوئی زبان نہیں ہوتی۔ ایک دعویٰ کرتا ہے کہ بھگوان ایشور فقط سنسکرت جانتا ہے، سنسکرت دیوبانی ہے، دیوتاؤں کی زبان، دیوتا صرف سنسکرت جانتے ہیں۔ کوئی غیرِ ذات سنسکرت کو ہاتھ لگائے تو کانوں میں سیسہ ڈلوا دیتے تھے، زبان کٹوا دیتے تھے۔ یہودیوں کا خدا فقط عبرانی جانتا ہے، عیسائیوں کا انگریزی، کسی کا عربی، کسی کا چینی، کسی کا جاپانی، گویا

خدا بھی ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے یعنی کوئی زبان اصل زبان نہیں ہے۔ ایسے میں طلسم کدۂ کائنات فقط ایک زبان سے کھلتا ہے، یعنی خاموشی کی زبان سے اور انسان اسی زبان کو بھول گیا ہے۔ غالب کا کارنامہ یہ ہے کہ غالب کی تخلیقیت اس محاورہ کی بازیافت کرتی ہے۔ زبان کی آلودگی نے انسان کو چھوٹا، محدود اور تنگ نظر بنادیا ہے، شخصیتیں سکڑ گئی ہیں، انسان اپنے اندر بند ہوگیا ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے چھوٹا اور پایاب ہوجانے کے خلاف احتجاج ہے۔ غالب کا محاورہ عرفان و سلوک کا نہیں، معنی آفرینی، حسن پروری اور کثیرالجہتی کا ہے اور اس کی گرہ وہاں کھلتی ہے جہاں عمومیت اور کثافت گرد کی طرح زبان سے گر جاتی ہے اور انسانیت اپنی فطری معصومیت کی بے لوث زبان سے گلے ملتی ہے۔ رمضان کے مہینے میں آزردہ نے جب غالب کو چوسر کھیلتے ہوئے دیکھا تو کہا، سنا ہے رمضان کے دنوں میں شیطان بند رہتا ہے۔ غالب نے کہا، یہی تو وہ کوٹھری ہے جہاں شیطان بند ہے۔

ایک ایسے دور میں جب انسان خدا کی زبان جاننے کا دعویدار تو بہت ہے لیکن خدا تو دور رہا، ایک انسان دوسرے انسان کی زبان نہیں سمجھتا۔ عقیدوں، فرقوں، ذات برادریوں، مسلکوں اور زبانوں کی ریل پیل میں انسان انسان سے، انسانیت کے حسن سے، محبت سے، اس کی معصومیت سے دور ہوگیا ہے، غالب کی شاعری زندگی کی معنویت اور محبت کی بازیافت کی شاعری ہے، یہ زندگی کے حسن ونشاط، اعتبار و آگہی اور آزادی کے احساس پر انسان کے یقین کو ازسرِنو بحال کرنے کی شاعری ہے۔ ذیل کے اشعار کو قدرے اطمینان سے ملاحظہ کریں ازخود اندازہ ہوگا:

44 طرزِ آفرینِ نکتہ سرائیِ طبع ہے
آئینۂ خیال کو طوطی نما کہوں (عمدۂ منتخبہ)

(یہ شعر نخ سے پہلے عمدۂ منتخبہ میں درج ہوا یعنی جب غالب کی عمر 15 سال تھی)

146 طاؤس در رکاب ہے ہر ذرہ آہ کا
یارب نفس غبار ہے کس جلوہ گاہ کا (نخ)

166 جگر سے ٹوٹی ہوئی ہوگئی سناں پیدا
دہانِ زخم میں آخر ہوئی زباں پیدا (نخ)

176 آہنگِ عدم نالہ بہ کہسار گرو ہے
ہستی میں نہیں شوخیِ ایجادِ صدا ہیچ (نخ)

186 ہوں خموشی چمنِ حسرتِ دیدار اسد
مژہ ہے شانہ کشِ طرّۂ گفتار ہنوز (نخ)

207 ادب نے سونپی ہمیں سرمہ سائیِ حیرت
زبانِ بستہ و چشمِ کشادہ رکھتے ہیں (نخ)

211 دیتا ہوں کشتگاں کو سخن سے سرِ تپش
مضرابِ تارہاے گلوے بریدہ ہوں

228 فکرِ سخن بہانۂ پردازِ خامشی
دودِ چراغ سرمۂ آواز ہے مجھے (نخ)

238 کو نفَس و چہ غبار جرأتِ عجز آشکار
در تپش آبادِ شوق سرمہ صدا نام ہے (نخ)

239 چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے (نخ)

240 شوخیِ اظہار غیر از وحشتِ مجنوں نہیں
لیلیِٰ معنی اسد محمل نشینِ راز ہے (نخ)

241 کوہ کے ہوں بارِ خاطر گر صدا ہو جائیے
بے تکلف اے شرارِ جستہ کیا ہوجائیے (نخ)

245 گلزارِ تمنا ہوں گلچینِ تماشا ہوں
صد نالہ اسد بلبل در بندِ زباں دانی (نخ)

247 زباں سے عرضِ تمنائے خامُشی معلوم
مگر وہ خانہ برانداز گفتگو جانے (نخ)

252 گدائے طاقتِ تقریر ہے زباں تجھ سے
کہ خامُشی کو ہے پیرایۂ بیاں تجھ سے (نخ)

340 نَے سر و برگِ آرزو نَے رہ و رسمِ گفتگو
اے دل و جانِ خلق تو ہم کو آشنا سمجھ (ق)

344 دل مت گنوا خبر نہ سہی سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے (ق)

349 نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی (ق)

357 نہیں گر سرو برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت (ق+)

360 ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے (ق+)

383 گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے (1833)

397 بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا (1847)

غالب نے اس راز کو پالیا تھا کہ عام زبان خواجہ سگ پرست کے پلّے کی طرح ہے جو اپنی ہی دم کو پکڑنے کی کوشش میں کاوے کاٹتا رہتا ہے۔ جبکہ زندگی ایسی پہیلی ہے جو عام زبان سے بوجھی نہیں جاسکتی، یہ ایسا بھید ہے جسے عام زبان جو سیاہ وسفید یا دو اور دو چار میں بٹی ہوئی ہے کھول نہیں سکتی۔ منطق یا علم جدلیات بھی اس تناظر میں لغو محض ہے کہ وہ فقط دوسرے فریق کو غلط ثابت کرسکتا ہے، نئے اور نادر کی تشکیل سے عاجز ہے۔ روایت ہے کہ سسلی کا ایک نوجوان سقراط کے پاس آیا اور کہنے لگا، ''سسلی میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں۔'' سقراط نے پوچھا، ''تم سسلی سے آئے ہو؟'' نوجوان نے کہا، ''ہاں''، ''تو کیا تم جھوٹ بول رہے ہو؟'' یعنی اگر تم سچے ہو تو تمہارا قضیہ غلط ہے اور اگر تمہارا قضیہ صحیح ہے تو تم غلط ہو۔ عام زبان اور عقل محض دونوں منطق اساس ہیں۔ یہ بحث تو کرسکتے ہیں، فریق کو غلط تو ثابت کرسکتے ہیں، کائنات کی سرّیت کے رازداں نہیں ہوسکتے۔ زندگی کی سرّیت معمولہ زبان و ذہن سے آگے کی چیز ہے جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ جدلیات نفی کے تفاعل سے غالب کئی بار غیرِ معنی نوع کے تجربہ کے روبرو ملتے ہیں۔ غیرِ زبان یا بے صدا زبان اسی قبیل سے ہے۔ غالب کی شعریات باور کراتی ہے کہ عام زبان کی درجہ بندیاں اور تضادات عقل عام کے قائم کردہ ہیں۔ یہ اصل نہیں ہیں، دن رات میں رات دن میں، اندھیرا اجالے میں اجالا اندھیرے میں، خط دائرے میں دائرہ خط میں بدل جاتا ہے، چیزیں اتنی الگ الگ نہیں ہیں جتنی نظر آتی ہیں، تضادات کی افتراقیت اتنی اصل نہیں جتنی عرف عام میں نظر آتی ہے۔ یہی معاملہ حسن و عشق، ہجر و وصال، قرب و دوری، نشاط وغم یا رنج و راحت کا ہے۔ یہ سب زندگی کے معمائی اسرار کے متنوع پیرایے ہیں۔ اور ان کے بھید یا ان کی کُنہ میں اترنے کا ایک پیرایہ زبان کی افتراقیت اور ثنویت کو شق کرنے یا اس سے ورا ہونے کا ہے جس کی قدیمی مثال شونیتا میں ملتی ہے یا جدلیات نفی کے ان پیرایوں میں جو دانش ہند اور سبک ہندی سے چلے آتے تھے۔ غالب کی ارضیت آشنا اور انسان اساس شعریات میں یہ جدلیاتی پیرایے ایک آرٹ، ایک کمالِ فن کا درجہ حاصل کرلیتے ہیں جو عبارت ہے زندگی اور انسانی رشتوں کو جہت در

جہت کھولنے، حیرت کدۂ کائنات کے تیرنگ نظر سے معنی کی گوناگوں کیفیات کو اخذ کرنے اور کشف و بصیرت کا کبھی نہ بند ہونے والا در وا کرنے سے ہے۔

خاموشی کو زبانوں کی زبان یا خاموشی کو لسانی عمل کا حصہ سمجھنے کی روایت مختلف تہذیبوں میں مختلف پیرایوں میں ملتی ہے اور دنیا بھر کی متصوفانہ فکر کا حصہ ہے۔ اسلامی روایت میں بھی چلہ کشی، ذکر خفی، استغراق، جذب و کشف، بیخودی، گمشدگی، مختلف تصورات کے مختلف درجات اور مقامات ہیں۔ لیکن جیسا کہ جدلیات نفی کی فلسفیانہ روایت سے بحث کرتے ہوئے پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے کہ ''مَون (मौन)'' (خاموشی) بطور باطنی واردات کا جیسا فلسفیانہ نظام دانشِ ہند میں چینی روایت سے بھی پہلے پایا جاتا ہے ایسا شاید کہیں نہیں ہے۔ بعض روایتوں میں اسے بطور 'یوگ' یا بطور 'دھیان' اختیار کرنے کا بھی چلن رہا ہے۔ یا پھر language of unsaying ہے، یعنی جو نہیں کہا جاسکتا اس کو کہنے کا عمل یا بذریعہ استغراق (دھیان) باطنی واردات کے کشف کا عمل۔ یہ ظاہری آنکھوں کے عمل سے ہٹ کر دیکھنے اور سوچنے کا عمل ہے، اس ذہن و شعور سے نہیں جو میکانکی زبان کی ثنویت کا شکار ہے۔ زبان تعینات میں قید ہے۔ داخلی واردات مذہبی ہو یا تخلیقی تعینات کی زبان سے ورا ہوجاتی ہے خصوصاً جب وہ یکتا و نادر ہو، معمائی ہو یا سرّیت کی کیفیت رکھتی ہو۔ داخلی واردات کی یکتائی میکانکی ذہنی وشعوری عمل سے آگے جانے میں ہے اس لیے کہ زندگی اور کائنات بجائے خود معمہ ہے، چنانچہ اس کے اسرار میں اترنے کا عمل بھی معمائی اور سرّیت مملو ہے۔ آج کل ایسے کھلونے عام ہیں (Sudoku) جن کے مختلف اجزا کو آگے پیچھے سرکاتے رہنے سے حل نکل آتا ہے۔ ایک فلسفی کا قصہ ہے کہ کرسمس کے موقع پر اس نے اپنے بچے کو تحفہ دینے کے لیے ایک معمائی puzzle خریدنا چاہا۔ سیلز مین جو بھی puzzle لاکر دیتا فلسفی جو خود ریاضی و منطق کا ماہر تھا اسے چٹکی میں حل کر دیتا۔ اس نے فرمائش کی کہ کوئی ایسا کھلونا لاؤ جو پرانے آسان کھلونوں سے الگ ہو جس کے حل کرنے میں کچھ ذہنی مشقت بھی ہو۔ سیلز مین نے ایک اور کھلونا لاکے دیا۔ فلسفی نے کافی مغزماری کی، اب کی puzzle نے حل ہوکر نہیں دیا۔ فلسفی نے شکایت کی کہ یہ تو بیکار ہے، یہ تو حل

ہوکر نہیں دیتا، میں ماہر ہوکر اسے حل نہیں کرسکتا تو بچہ کیونکر حل کر سکے گا۔ دکاندار نے کہا اس کی ساخت ہی ایسی ہے کہ کوشش کے باوجود لاینحل رہے۔ یہ کھلونا دنیا کی مثال ہے۔ دنیا ایسی puzzle ہے جو حل ہو ہی نہیں سکتی۔ بیدل نے کہا تھا ''دنیا ایسا معمہ ہے جو سمجھ میں نہیں آسکتا۔'' (دیکھو باب ششم)

کائنات ایک معمہ ہے، خاموشی کا تفاعل اور جدلیاتی پیرایے اس کے روبرو ہونے اور اس کے طلسمات و نیرنگ نظر سے معنی کا نور کاڑھنے اور جمال آفرینی کا کارگر طور ہیں۔ غالب کے اردو کلام سے کچھ مثالوں کو ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ سبک ہندی میں یہ روایت صدیوں پر محیط ہے اور تہوں تک اتری ہوئی ہے۔(8) عرفی سے غالب تک کچھ اشعار دیکھیے، قند پارسی کی اپنی روایت ہے، مقامی جڑوں کا فلسفیانہ تفاعل کارگر نہ ہو اس سے انکار ممکن ہی نہیں:

عرفی

منکر مشو چو نقش نہ بینی کہ اہل رمز
لوح و قلم گذاشتہ تحریر می کنند

(نقش نظر نہ آئے تو بھی اس کا منکر نہ ہو، اہل رمز تو لوح وقلم کو ہٹا دیتے ہیں اور تحریر کرتے ہیں)

عرفی

زباں زنکتہ فروماند و راز من باقیست
بضاعت سخن آخر شد و سخن باقیست

(زبان نکتہ بیان کرنے سے عاجز رہ گئی راز تو ابھی باقی ہے، سخن کی بضاعت تمام ہوئی لیکن سخن باقی ہے)

عرفی

یک سخن نیست کہ خاموشی ازاں بہتر نیست
نیست علمے کہ فراموشی ازاں بہتر نیست

(ایک بھی سخن ایسا نہیں کہ خاموشی اس سے بہتر نہ ہو، ایک بھی علم ایسا نہیں کہ فراموشی اس سے بہتر نہ ہو)

محمد قلی میلی

سازد خموش تا من حیرت فزودہ را
گوید شنودہ ام سخن ناشنودہ را

(تا کہ میں حیرت زدہ خاموش ہو جاؤں، معشوق کہتا ہے اس نے وہ بات سن لی ہے جو اس نے سنی ہی نہیں)

ظہوری

تو ادا سنج نہ ای ورنہ تغافل نگہ است
تو سخن سنج نہ ای ورنہ خموشی سخن است

(تو ادا سنج نہیں ورنہ تغافل بھی نگاہ ہے، تو سخن سنج نہیں ورنہ خموشی بھی سخن ہے)

فیضی

کاغذ و کلک چہ از سوز دلم برتابد
خس و خاشاک بکف دارم و آتش تیز است

(کاغذ و قلم میرے سوزِ دل کو نہیں پاسکتے، خس و خاشاک میری مٹھی میں ہیں اور آگ بھڑکی ہوئی ہے)

نظیری

جوہر بینش من در تہ زنگار بماند
آں کہ آئینۂ من ساخت نہ پرداخت دریغ

(میری بینش کا جوہر زنگار کی تہ میں چھپا رہا، افسوس کہ جس نے میرا آئینہ بنایا اسے پوری طرح نہ چمکایا)

ناصر علی سرہندی

زگمنامی طرازد کارواں ہا شہرت عنقا
خموشی چون زحد بیروں شود شور جرس دارد

(عنقا کا نظر نہ آنا اس کی مسلسل شہرت کا باعث ہے، خموشی بھی جب حد سے گزر جاتی ہے تو جرس کا شور بن جاتی ہے)

بیدل

ساز وحشت حقیقتے ساکن نیست
ظاہر ہرچند پر زند باطن نیست
گو ہر دو جہاں بہ گفتگو خوں گردد
حرفے کہ خامشی بہ رسد ممکن نیست

(سازِ وحشت دراصل خاموش نہیں ہے۔ ظاہر کتنا ہی زور مارے وہ باطن نہیں ہوسکتا ہے۔ دونوں جہاں گفتگو میں بھلے ہی خون ہوجائیں، حرف جو خاموشی تک پہنچ جائے اس تک پہنچنا ممکن نہیں)

بیدل

باہیچ کس حدیث نہ گفتن نہ گفتہ ام
برگوش خویش گفتہ ام و من نہ گفتہ ام

(میں نے کسی سے نہیں کہا کہ حدیثِ دل کسی سے نہ کہو، یہ بات میں نے فقط اپنے کان میں کہی ہے اور میں نے نہیں کہی ہے)

بیدل

اے بسا آئینہ کز درد تغافل ہاے حسن
خاک شد در زیر زنگ و جوہرے پیدا نہ کرد

(ہائے کیسے کیسے آئینے حسن کے تغافل سے زنگ کی تہ میں دبے رہ گئے اور ان کا جوہر باہر نہ آسکا)

بیدل

اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہاے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہاے راز ماند

(افسوس کہ کیسے کیسے نادر معنی زبان کی نامحرمی سے راز کے پردوں میں دبے رہ گئے)

بیدل

نیست بیدل غیر از اظہارِ عدم اندر جہاں
تاخموشی پردہ از رخ برفگند آواز بود

(بیدل عدم کے اظہار کے سوا دنیا میں کچھ نہیں ہے، جیسے ہی خموشی رخ سے نقاب سرکاتی ہے آواز بن جاتی ہے)

بیدل

سخن اگر ہمہ معنیست نیست بے کم و بیشے
عبارتیست خموشی کہ انتخاب نہ دارد

(سخن بھلے ہی سر بسر معنی ہو اس میں کمی بیشی کا امکان رہتا ہے، البتہ عبارت جو خموشی ہے اپنا جواب نہیں رکھتی)

بیدل

گر بہ پرواز و گر بہ سعی تپیدن رفتم
رفتم اما ہمہ جا تا نہ رسیدن رفتم

(پرواز یا سعی سے میں بھاگتا دوڑتا پہنچا اور اگر چہ ہر جگہ پہنچا، لیکن گویا نہ پہنچنے تک پہنچا)

غالب

سخن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں زرمِ توسنِ ما

(میرا سخن (بر بنائے لطافت) تحریر کی زد میں نہیں آسکتا، میرے رمِ توسن کی خوبی ہے کہ اس سے گرد نہیں اٹھتی)

غالب

نباشدش سخنے کش تواں بہ کاغذ زد
برو کہ خواجہ گہر ہاے معدنی دارد

(اس کا کوئی سخن کاغذ پر نہیں لکھا جاسکتا، خبر کرو کہ میرے پاس گہر ہیں جو معدن ہی سے نکالے جاسکتے ہیں)

غالب

طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

(سفرشوق کی دوری کو کیا پوچھتے ہو کہ خود صدا، مثل گرد جرس سے جھڑ گئی ہے)

جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات

جدلیات عربی مادہ 'جدل' سے ہے۔ اردو میں بطور اصطلاح جدلیات کا چلن زیادہ قدیم نہیں ہے، بمعنی منطقی بحث و استدلال کا علم یا معمول جسے کسی قضیے کی صداقت کو پرکھنے یا رد کے لیے بروئے کار لایا جائے جیسا کہ اوپر ہم نے سسلی کے نوجوان کے معاملے میں دیکھا۔ مغربی فلسفہ کی روایت میں جدلیات کی ترقی یونانی فلاسفہ کے بعد کانٹ اور ہیگل کی مرہون منت ہے، لیکن اس کی اصل شہرت مارکس اور اینجلز کے 'جدلیاتی مادیت' کے اشتراکی نظریے کی بدولت ہوئی جو ذہن پر مادّے کے نظریۂ تفوق اور ہیگل کی جدلیات کا امتزاج ہے جس میں متقابل قوتیں ایک اعلیٰ سطح پر یک جان ہوکر منقلب ہوجاتی ہیں۔ یہ اشتراکیت کا بنیادی فلسفہ ہے۔ اردو میں یہ اصطلاح مارکسی اثرات اور ترقی پسندی کے ساتھ ساتھ عام ہوئی۔ لیکن دانشِ ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے جدلیات نفی کے بطور، جس میں قضیہ در قضیہ ثابت کیا جاتا ہے کہ کائنات سوائے 'مایا' کے کچھ بھی نہیں۔ اس کی اصل 'برہمہ' (ذاتِ مطلق) ہے زبان یا ذہن جس کی تعریف متعین نہیں کرسکتے۔ (دیکھیے باب سوم)

Negative Dialectics ادورنو کی مشہور کتاب کا بھی نام ہے جس میں کانٹ اور ہیگل کی جدلیات کو چیلنج کیا گیا ہے (1966، انگریزی ترجمہ 1973)۔

مارکس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے ہیگل کی جدلیات کو جو سر کے بل کھڑی تھی پیروں پر کھڑا کرکے اس کی کایا پلٹ کردی، اسی طرح بودھی فکر بالخصوص ناگارجن نے اپنشدوں کی ماورائی جدلیات کو مایا اور آتما پرماتما کے چکر سے نکال کر غیرماورائی ارضیت اساس 'شونیتا' میں بدل دیا، جو انسانی آگہی و دانش کا نقطۂ انتہا ہے اور جس کی رو سے کسی بھی شئے کا وجود بالذات طور پر ثابت نہیں، ہر ہر شئے چونکہ قائم بالغیر ہے، اس لیے 'شونیہ' یعنی محتاجِ اصل ہے۔ نفی در نفی کا یہ فلسفہ اس حد تک بے لوث، منزہ اور انکاری ہے کہ اس میں کسی نوع کے جوہر یا ذاتِ مطلق کی گنجائش نہیں (تفصیل کے لیے دیکھیے باب چہارم)۔ دوسرے لفظوں میں جہاں ہیگل کی جدلیات ذہنی تفوق پر استوار ہے یا

مارکس کی جدلیات مادیت اساس ہے، یا اپنشدوں کی جدلیات ماورائیت اساس ہے، اور یہی کیفیت متصوفانہ جدلیاتی رویوں کی ہے جو سب کے سب ماورائیت اساس ہیں، ان سب کے مقابلے میں بودھی شونیتا نہ ماورائیت اساس ہے نہ مادیت اساس۔ یہ اس حد تک منزہ اور ریڈیکل ہے کہ اپنی جدلیاتی سوچ کی تیز دھار سے ہر تعین کو کاٹ دیتی ہے، کسی قضیہ کو بند نہیں کرتی اور طرفوں کو کھلا رکھتی ہے۔ کانٹ و ہیگل کا مقصود ذہن انسانی کے تفوق کو ثابت کرنا تھا، مارکس و اینجلز نے اس سے سماجی ساخت کو بدلنے کی بشارت دی۔ دانشِ ہند یا متصوفانہ فکری رویوں کا مقصود وجود یا ذاتِ مطلق کی کُنہ کو پانا، یعنی گیان دھیان یا عرفان وسلوک یا معرفتِ حق کے درجات کو طے کرنا ہے، جبکہ بودھی فکر یا شونیتا میں ایسا کچھ بھی نہیں اس لیے کہ حقیقت کی نوعیت لاینحل ہے، حقیقت متناقضہ ہے۔ اس کی متناقضانہ نوعیت کو کھولتے جانا اور قبول کرنا ہی اس کی کُنہ کو پانا ہے۔ شونیتا کا مقصود نہ ماورائی ہے نہ غیر ماورائی، یہ نہ اس موقف کے ساتھ ہے نہ اس موقف کے ساتھ، بلکہ متناقضانہ نوعیت کو سمجھنا، طرفوں کو کھلا رکھنا، بے لوث ہونا اور آگہی و آزادی کے احساس پر منتج ہونا ہی اس کا منتہا ہے۔

اتنا معلوم ہے کہ جدلیاتی رویے برصغیر کے اجتماعی لاشعور کا حصہ رہے ہیں۔ یہ رویے یہاں کی گوناگوں متصوفانہ شعری لوک روایات میں بھی صدیوں سے پیوست رہے ہیں۔ کبیر، تکارام، بابا فرید، بلھے شاہ، شاہ حسین، عبداللطیف بھٹائی وغیرہ سامنے کی مثالیں ہیں (دیکھیے باب چہارم)۔ غور سے دیکھا جائے تو سبک ہندی کی فلسفیانہ پیچیدگی اور گہرائی پر بھی ان کی چھوٹ پڑتی رہی ہے۔ نوعیت کے اعتبار سے یہ رویے بجنسہٖ تخلیقی ہیں اور شعری وفکری طور طریقوں اور پیرایوں کو مہمیز کرتے رہے ہیں۔ غالب سے ان کے رشتہ کو جاننے کے لیے یہ سمجھنا ضروری ہے کہ جہاں عرفی وفیضی ونظیری وظہوری و اسیر و غنی سے لے کر بیدل تک جدلیاتی تخلیقی رویوں کی نوعیت ماورائی ہے، غالب کا معاملہ ماورائی ہوتے ہوئے بھی ماورائی نہیں ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر کا کمال یہ ہے کہ غالب کی تخلیقیت نے صدیوں کی اس ماورائی دھند کو کاٹ کے اس کو انسان مرکز اور ارضیت اساس بنادیا۔ تخلیقی

اعتبار سے یہ ایک غیرمعمولی کارنامہ تھا۔ ہر نوع کی طمعِ خام کی کثافت و آلودگی سے منزہ کر کے اور معنی کی طرفوں کو کھول کر غالب کی انقلاب آفریں فکر اور تخلیقیت نے غزل کی شعریات کو بے لوث آزادی کے احساس سے سرشار کردیا۔ حیرت انگیز ہے کہ یہ غیرمعمولی فکری کارنامہ غالب نے کیسے سرانجام دیا۔ یقیناً انھیں کچھ مدد بیدل سے ملی جنھیں یہ مدد رومی سے ملی تھی۔ لیکن ان دونوں کی فکر انسان مرکز ہوتے ہوئے بھی بہ اعتبار مقصود ماورائی تھی۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ صدیوں کی ماورائی جدلیات کو جو متصوفانہ رویوں اور شعری روایت میں سر کے بل کھڑی تھی، غالب نے اسے ماورائیت سے منزہ کر کے پیروں پر کھڑا کردیا۔ ظاہر ہے اس میں جہاں بڑا ہاتھ غالب کی اپنی تخلیقی اپج اور خلقی ذہانت و فطانت کا تھا، وہاں کچھ اثر مٹی کے لاشعوری اجتماعی اثرات اور جڑوں کے خاموش عمل کا بھی رہا ہوگا کہ ایسا ہی انقلابی اقدام صدیوں قبل بودھی فکر نے ویدانتی ماورائیت کی کایا پلٹ کر کے انجام دیا تھا۔

بودھی فکر (شونیتا) کا کام فقط ذہن انسانی پر دھار رکھنا اور اس کے زنگ اور کثافت کو کاٹنا اور سوچ کی طرفوں کو کھول دینا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شونیتا بجنسہٖ آگہی ہے۔ غالب کا ذہن بھی ہر طرح کی ماورائی دھند سے ہٹ کر آگہی اور فقط آگہی سے علاقہ رکھتا ہے۔ غالب کا تخلیقی ذہن و فکر یا غالب شعریات شونیتا مماثل اس لیے ہے کہ بودھی فکر (شونیتا) کی طرح یہ بھی غیرماورائی، انسان مرکز اور ارضیت اساس ہے۔ شونیتا کی طرح اس کا مقصود یا منتہا بھی فقط آگہی و آزادی ہے۔ شونیتا کی طرح یہ بھی بے لوث فریق ہے۔ ہزاروں برس کی فلسفیانہ روایت میں غیرماورائی انسان مرکز جدلیات کا کوئی دوسرا قدیمی سرچشمہ سوائے اس کے نہیں ہے۔ یہ بے لوث فریق اس لیے ہے کہ تمام جدلیاتی روایتیں خواہ وہ مغربی ہوں یا مشرقی، کسی نہ کسی حل یا resolution پر منتج ہوتی ہیں، مادی جدلیات غیرطبقاتی سماج پر منتج ہوتی ہے، ماورائی فکر گیان دھیان پر، متصوفانہ فکر سلوک و عرفان پر، جبکہ شونیتا کسی معلوم حل پر منتج نہیں ہوتی سوائے آگہی و آزادی کے احساس کے۔ اسی طرح غالب کا جدلیاتی تخلیقی تفاعل بھی کسی حل، کسی مقصود، کسی resolution پر منتج نہیں ہوتا بلکہ

یہ متناقضات کو ان کی قیمت پر قبول کرتا ہے، اور ہر ہر موقف کو رد کرتے اور معنی کا نیرنگِ نظر قائم کرتے ہوئے آگہی و آزادی کے احساس کی راہ کھول دیتا ہے۔

دیکھا جائے تو سبکِ ہندی اور غالب کی جدلیاتی فکر کے فیضانِ جاریہ کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ صدیوں کے سفر اور زمانی تبدیلیوں کے باوجود جدلیاتی جوہر آج بھی صنفِ غزل کے شعری پیرایوں کا حصہ ہے اور اپنے تہ نشیں تفاعل کا احساس دلاتا رہتا ہے۔

دریدائی ٹریس اور غالب شعریات

غالب کی شعریات میں جدلیات کی عجیب وغریب کارکردگی کو سمجھنے کے لیے زبان کی ساخت میں تہ نشیں حرکیاتِ نفی کے تفاعل کو بھی نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ مشرقی روایت بھی اور سوسیئر بھی افتراقیت میں زبان کا جوہر دیکھتے ہیں۔ دریدا ایک قدم آگے بڑھ کر نظریہ Differance کے ذریعے افتراقیت کے جوہر میں التوا کو بھی شامل کردیتا ہے۔ یعنی معنی نہ صرف نفی کی لازمیت سے قائم ہوتا ہے بلکہ التوا میں بھی رہتا ہے، کم وبیش وہ نکتہ جو بیدل نے شیخ ناصر علی سے کہا تھا کہ لفظ کا معنی بھی لفظ ہے۔ دریدا اپنے فلسفۂ ردتشکیل میں اس کو موجودگی اور عدم موجودگی کی حرکیات سے واضح کرتا ہے، اس ضمن میں گائتری سپیواک نے اپنے ترجمہ میں ٹریس Trace کی اصطلاح استعمال کی ہے جو حاضر معنی یا جس معنی کو قائم کرنا یا جس کی موجودگی مقصود ہے، اس کی اور اس کے غیاب کی کشاکش پر دلالت کرتی ہے۔ معنی کا یہ غیاب جو ہر وقت موجود رہتا ہے اور افتراقیت و التوا کا جوہر ہے Trace ہے۔ سادہ زبان میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ ہر معنی میں اس کے جدلیاتی غائب معنی کا تفاعل لامحالہ شریک رہتا ہے۔ یعنی وہ شئے جسے عرف عام میں ہم معنی کہتے ہیں وہ فی نفسہ ہے ہی جدلیاتی۔

اس بات کو جان لینے کے بعد اب یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ شعریات کے تعامل میں دو طرفیں کارگر ہیں: زبان اور ذہن۔ غالب کے ذہن کی ساخت جدلیاتی ہے یعنی ان کی فکر میں جدلیاتی طور بمنزلہ جوہر جاگزیں ہے۔ غالب کا ذہن حقیقت کے ایک رخ پر

اکتفا نہیں کرتا۔ وہ طبعاً بیک وقت حقیقت کی دوطرفگی یا ہمہ طرفگی کو انگیز کرتا ہے یا معاً منقلب کر کے دیکھتا ہے۔ زبان جو شعریات کا حربہ (tool) ہے، پہلے ہی ٹریس Trace سے متصف ہے، یعنی جدلیاتی ہے، اور جو چیز تعامل قائم کر رہی ہے وہ بھی جدلیاتی ہے تو اس تفاعل کی جدلیت دوہری یا کئی گنا زیادہ کارگر کیونکر نہ ہوگی، یعنی اس میں زیادہ شدت، زیادہ عمق اور بیش از بیش کثیرالجہتی کیونکر نہ ہوگی۔ غالب کی جدلیت حددرجہ ہمہ گیر اور ہمہ پہلو اس لیے بھی ہے کہ غالب کی شعریات زبان کی جدلیات پر اپنے جدلیاتی ذہن وشعور کا فتیلہ رکھ کر اسے کیا سے کیا بنا دیتی ہے، یا دوسرے لفظوں میں اسے یک گونہ معنیاتی تابکاری کے آتشکدے میں بدل دیتی ہے۔ یقیناً غالب کے یہاں کچھ تو ایسا ہے جو اسے جادوئی عمل بناتا ہے۔ بیدل ہوں، یا غالب لگ بھگ اسی کیفیت کو شرار کاشتن یا شرار نوشتن (چراغانِ معنی) سے تعبیر کرتے ہیں۔

جدلیاتی لفظ

'جدلیاتی لفظ' کی اصطلاح ایک ممتاز نقاد نے تقریباً چالیس برس پہلے جدید شاعری کے مابہ الامتیاز عناصر کو نشان زد کرنے کے لیے استعمال کی تھی اور اس کی تعریف میں کہا تھا کہ ''جدلیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارہ یا پیکر کا حامل لفظ ہے۔''(9) یہ اصطلاح زیادہ نہیں چلی، شاید خود مصنف کو ازخود اس کا اندازہ ہوگیا کہ جدلیات یا جدلیت میں (خواہ وہ مغرب کے راستے سے آئے جیسا کہ اُن کے معاملے میں اُس وقت تھا) یا مشرق کے راستے سے، قضیہ اور ردِ قضیہ شرط ہے، یعنی اگر طرفین میں 'ضد' یا تخالف نہیں تو وہ جدلیاتی نہیں۔ تشبیہ، استعارہ یا پیکر میں طرفین میں ہمرشتگی تو ہوتی ہے لیکن یہ ہمرشتگی مشابہت یا کسی دوسرے پیرایے کی وجہ سے ہوتی ہے، تخالف، ضد، یا ردِ قضیہ یا تقلیب کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یعنی استعارہ، تشبیہ یا پیکر کے معنیاتی تفاعل کی نوعیت الگ ہے اور جدلیات کی الگ۔ نیز یہ کہ استعارہ، تشبیہ یا پیکر ہر دور کے ادب میں خواہ قدیم ہو یا جدید قدرِ مشترک ہیں، اگر جدید شاعری کی وجہِ امتیاز تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے حامل الفاظ تھے تو میر کی شعریات اُس سے ممیّز کیونکر قرار پائے گی، جبکہ جدید شاعری کی شعریات یقیناً

وہ نہیں تھی جو کلاسیکی غزل کی شعریات تھی۔

کلمۂ نفی اور تعبیرِ نفی

اتنا معلوم ہے کہ غالب کی شعریات کے 'کرشمہ و ناز و خرام' کی ایک ایک ادا کو یاروں نے گن ڈالا ہے، ترکیب سازی، استعاریت، تشبیہیت، پیکریت، تمثالیت، علامتیت، دفتر کے دفتر موجود ہیں، اسی طرح لوگوں نے انشائیہ، خبرئیہ، استفہامیہ جہات پر بھی خوب خوب لکھا ہے۔ ایسے میں کلمۂ نفی یا تعبیرِ نفی پر توجہ نہ ہوئی ہو ایسا ممکن نہیں۔ نفی کے دو چار لفظ اردو کے عام لفظ ہیں اور زبان کے عام چلن کا حصہ ہیں۔ غالب ہی کیوں یہ سب کی دسترس میں ہیں، سب انھیں برتتے ہیں اور ان سے کسی کو مفر نہیں۔ تاہم واضح رہے کہ کوئی بھی مفرد لفظ یا کلمہ بجنسہ جادو نہیں بنتا جب تک کہ وہ کسی تہ نشیں تخلیقی نظام، لاشعوری افتاد و نہاد یا شعریات کا پیرایہ نہ ہو، یعنی جب تک کہ وہ خون کی روانی کی طرح شعری زبان اور جملہ معنیاتی وسائل و لوازم کے تخلیقی تفاعل کا حصہ نہ ہو۔

یاد ہوگا کہ تیسرے اور چوتھے باب میں ہم نے جدلیات نفی کی فلسفیانہ جڑوں سے بحث کرتے ہوئے دکھانے کی کوشش کی تھی کہ مفرد کلمات نفی صرف دو چار ہیں اور حرکیات نفی لامحدود۔ چنانچہ نہیں بھولنا چاہیے کہ تحرک کے اعتبار سے حرکیات نفی بالقوۃ زبان کا core ہے۔ یہ اگر کسی تہ نشیں فلسفیانہ نظام کا حصہ ہے تو تخلیقی تفاعل میں مفردات پر ہی موقوف نہیں، یہ ان کے بشمول ہی نہیں ان کے ورا بھی ہوسکتا ہے۔

○

شونیتا، شعریات اور جدلیاتی وضع

☆ پہلے وضاحت کی جاچکی ہے کہ شونیتا سے مراد کسی نوع کا گیان دھیان یا سلوک و عرفان نہیں، بلکہ فقط وہ نفی اساس جدلیاتی طریقۂ کار جو حقیقتِ متناقضہ کی طرفوں کو کھول دے۔ ہر چند کہ شونیتا بطور ضابطۂ فکر کو بودھی مفکرین نے ویدوں اور اپنشدوں سے چلی آرہی ماورائیت کو رد کرنے کے لیے راسخ کیا، تاہم بجنسہ یہ نہ مذہبی فکر ہے، نہ کوئی مذہبی ضابطہ۔

یہ فقط بے لوث سوچنے کا ایک طور ہے یا ایک فکری طریق محض۔ کائنات کی قائم بالغیر متناقض حقیقت کے رد در رد کا اور آزادی کے احساس کے لیے طرفیں کھول کر دکھا دینے کا۔

☆ یہ بحث بھی پہلے آچکی ہے کہ بودھی فکر نہ ہندو روایت کے برہمہ سے سروکار رکھتی ہے نہ آتما پرماتما یا مایا کے مرکزی ویدانتی عقیدہ سے۔ کوئی بھی مذہبی عقیدہ یا مسلک سرے سے اس کا مسئلہ ہی نہیں۔ اس کا بنیادی وظیفہ فقط حقیقتِ زندگی، انسانی صورت حال یا اس کی نوعیت کو سمجھنا ہے۔ شعریات کے ضمن میں ہمارا سروکار فقط اس طریقۂ کار یا نفی اساس جدلیاتی فکری نہج سے ہے جو پرت در پرت معمولہ اور موصولہ کو رد کرتی ہے اور نامعلوم اور نادر کو راہ دیتی ہے۔ یہ اول و آخر ایک تخلیقی رویہ ہے عامیانہ کو منسوخ کرنے اور طرفوں کو کھول دینے کا اور بس۔ یہاں ہمارا سروکار اس کے شعریاتی اطلاقی تفاعل یعنی معنی آفرینی سے ہے جو طورِ محض ہے شعریاتی حسن کاری میں جدلیاتی گردش سے معمولہ اور معلوم کو منقلب کرنے کا اور نادر و نایاب کو سامنے لانے کا، علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں۔

☆ خاطر نشان رہے کہ غالب کا منتہا معنیاتی حسن کاری اور آزادی و کشادگی کا احساس ہے۔ دوسرے لفظوں میں غالب کا مقصود بدیع گوئی، طرفگیِ خیال اور نادرہ کاری کی ایسی شعریات خلق کرنا ہے جہاں انسان یا انسان کے درد و داغ، سوز و ساز اور نشاط و آرزو کو مرکزیت حاصل ہو اور معنی آفرینی، معنی پاشی، معنی ریزی اور معنی گستری کی سب طرفیں کھلی رہیں تاکہ گنجینۂ معنی کے طلسمات اور زندگی کے جشنِ جاریہ کے نیرنگ نظر کا حق ادا ہو۔ غالب کا مسئلہ شعریاتی، ارضی اور انسانی ہے ماورائی نہیں۔ غالب کا تخلیقی و فکری عمل شونیتا کی نفی اساس جدلیت سے ملتا جلتا اس لیے ہے کہ شونیتا فقط ایک تخلیقی فکری طور ہے معمولہ کی دھند کاٹنے کا، جیسے سان کا کام دھار لگانا ہے، سان خود کاٹ نہیں سکتی۔ شعریات بھی ایک طور ایک طریقہ ایک دستور ہے شعری تشکیل کا، یہ بجائے خود شعر نہیں۔ شعریات تخلیق کے جمالیاتی اور شعریاتی طور سے بحث تو کرسکتی ہے بجائے خود تخلیق نہیں کرسکتی۔ یعنی شعریات، شعرسازی اور شعرفہمی کے طور طریقوں کا دستور ہے بجائے خود شعرسازی یا شعرفہمی نہیں۔ اس بارے میں دو رائے نہیں کہ غالب کا مسئلہ تصوف یا روحانیت نہیں۔ تاہم

غالب اکثر تخلیقیت کی حدّت اور استغراق کے اُس عالم میں ملتے ہیں جس پر تصوف اور ماورائیت بھی رشک کرسکتے ہیں۔ لیکن غالب کا بنیادی مسئلہ لفظ و معنی کی تحدید، عمومیت، مجازیت اور تعینات کو پاش پاش کر کے ایک ایسی شعریاتی دنیا خلق کرنا ہے جس کی حسن آفرینی اور نادرہ کاری پر کبھی زوال نہ آئے۔

☆ غالب کا جدلیاتی طلسمات خیال چونکہ رنگارنگ اور گوناگوں ہے، غالب کی فکریات، تخلیقی اپج، معنی آفرینی و معنی پاشی کی جو شعریاتی و بدیعی تعبیریں ہوسکتی ہیں، ان کے تمام نکات یا تمام شکلوں اور پہلوؤں کا معروضی احاطہ قریب قریب ناممکن ہے۔ تخلیقی عمل ویسے بھی ایک بھید بھرا بستہ ہے اور غالب کے تخلیقی عمل کی پراسراریت تمام وکمال تحلیل و تجزیہ کی زد میں آجائے ایسا سوچنا بھی ناممکن کو دعوت دینا ہے۔ شعریات کے حوالے سے نفی اساس جدلیاتی تفاعل کی کارکردگی کا ہمہ پہلو احاطہ کرنا ہوا میں گرہ لگانے کی طرح ہے۔ البتہ اسے اشعار کی بدیع گوئی و نادرہ کاری میں محسوس کیا جاسکتا ہے، اس کی حُسن کاری یا معنی بندی کے عمل کو ضابطہ بند کرنا گویا جدلیت کو محدود کرنا ہے یا اس کی لامحدودیت پر پہرہ بٹھانا یا قدغن لگانا ہے۔ ایسی کوئی کوشش شعری تخلیقیت کی روح کے منافی اور اس کی نوعیت اور لامتناہیت کے بھی خلاف ہے۔ یہاں اشارتاً جو شقیں درج کی جارہی ہیں بطور 'سوتر' ہیں یعنی فقط اشارہ بھر یا اصول بھر ہیں۔ ان کی نیرنگ نظر تعبیر تخلیقیت کے طلسمات ہی میں دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔ (جس کی مثالیں پہلے بھی دی گئی ہیں آگے بھی آئیں گی)

☆ جدلیاتی فکر میں نکتہ کی بات یہ ہے کہ کسی بھی شئے کا اثبات اس کی نفی میں مضمر ہے۔ اگر نفی نہیں تو اس شئے کا تصور قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ بودھی فکر والے باب میں ہم بحث کرآئے ہیں کہ شونیہ بمعنی صفر ہے، یعنی ہر تشکیل اندر سے خالی ہے۔ یہاں تک کہ یہ بیان کہ 'ہر تشکیل اپنی نفی ہے' بھی اپنی نفی کے بغیر قائم نہیں ہوسکتا۔ شونیہ دانش وعلم و آگہی اور معنی کا سب سے بڑا راز اور سرچشمہ ہے۔ اہم یہ ہے کہ شونیہ (صفر) یعنی 'لا' اگرچہ بظاہر غیر شئے معلوم ہوتا ہے، یہ غیر شئے نہیں ہے۔ صفر اگر غیر شئے یا یکسر بے معنی یا بے قدر ہوتو

شونیہ کے دائیں طرف لگنے سے ہندسے کی قیمت دس، بیس، سو، دو سو، ہزار، لاکھ، کروڑ، ارب، کھرب ... (ان گنت) گنا تک کیسے بڑھ سکتی ہے۔ گویا شونیہ (نفی یا لا) لامحدود طاقت کا خزانہ ہے۔ جہاں عدد محدود ہے، شونیہ یعنی صفر لامحدود ہے۔ صفر اگرچہ اندر سے خالی ہے، یہ مکاں تا لامکاں زماں تا لازماں کراں تا کراں بھرپور بھی ہے۔ اس اعتبار سے شونیہ بجنسہٖ تخلیقیت ہے، یہ اثبات کی کُنہ ہے، اس کے بغیر اثبات بے قدر یا بے معنی یا بے نشان ہے۔ مزید یہ کہ شونیہ فقط اثبات کی قدر کو بڑھا ہی نہیں، گھٹا بھی سکتی ہے۔ شونیہ یعنی نفی کا نشان اگر دوسری طرف کو لگائیں، مثلاً 10–، 100–، 1000–، علیٰ ہٰذالقیاس، تو یہ ارب کھرب گنا تک قدر یا معنی کو گھٹا بھی سکتی ہے۔ لیکن گھٹتے گھٹتے بھی کم سے کم گنا کی کچھ نہ کچھ اثباتی قدر کا اقرار پھر بھی رہے گا، یعنی محولہ صدر فراز کی طرح نشیب بھی لامحدود یعنی infinite ہے۔ اور اعشاریہ کی طاقت کو نظر میں رکھیں تو نہ صرف لامتناہی بلکہ لامحدود کا بھی لامحدود ہے! دوسرے لفظوں میں شونیہ مہاشونیہ ہے، یعنی مہاطاقت یا مہاتخلیقیت یا infinity یعنی لامحدودیت کا لازوال خزانہ یا حقیقت کی کُنہ یا سرالاسرار! غورطلب ہے کہ وہ کیا ابداع ہے جو غالب سے اس نوع کے اشعار کہلواتا ہے:

234 بہ رنگِ شیشہ ہوں یک گوشۂ دلِ خالی
کبھی پری مری خلوت میں آنکلتی ہے (نخ)

261 حسرت نے لا رکھا تری بزمِ خیال میں
گلدستۂ نگاہ سُویدا کہیں جسے (نخ)

372 نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا
دی ہے جائے دہن اس کو دمِ ایجاد 'نہیں' (ق+)

☆ دنیا کی دوسری تخلیقی روایتوں میں نفی کی جدلیاتی حرکیات یا قوت کو محسوس نہ کیا گیا ہو ایسا نہیں ہے۔ یونانی فلسفہ میں Apophasis کی روایت ہے یعنی جو کہا نہ جا سکے یا زبان سے ورا ہو، بطور ڈائیلما، یا بطور خاموشی یا بے صدا زبان جو حقیقت یعنی مطلوبہ معنی

کے بیان سے ورا ہو۔ چینی روایت میں تاؤ فلسفہ تو قائم ہی جدلیت پر ہے:

The Tao that can be spoken is not the Tao

چینی روایت دو متقابل جدلیاتی قوتوں کو ینگ اور یانگ کا نام دیتی ہے جو باہمدگر مصروف پیکار ہیں، اور زندگی کے ہر شعبے کی توجیہہ چینی کلچر میں ینگ اور یانگ کی رو سے کی جاتی ہے۔ ہندستانی فلسفیانہ روایتوں کا اثر چین پر بھی پڑتا رہتا ہے۔ دانش ہند کی روایت اور بودھی شونیتا کی روایت چینی روایت سے زیادہ قدیم نہیں تو موخر بھی نہیں۔ دانش ہند اور بودھی جدلیات میں حرکیات نفی کا نظام کہیں زیادہ ہمہ گیر، بھرپور اور عمیق ہے اور بڑے پیمانے پر ہندستانی فکر و فلسفہ کا حصہ ہے۔ مزید یہ کہ خیالات کی آمد و رفت کا سلسلہ اِدھر سے اُدھر کو رہا ہے اُدھر سے اِدھر کو نہیں، اور اردو سے تو دور کی نسبت بھی نہیں۔

☆ غالب کی جدلیاتی فکر کا مسئلہ فقط زبان کی نارسی ہی نہیں بلکہ عدمِ معنی کا احساس بھی ہے۔ یعنی ہر تشکیل اندر سے خالی، شونیہ یعنی اپنا غیر ہے۔ اور یہ غیر ماورائی رد در رد کا احساس باب ہے قلب و نظر کی آزادی کا جو استعارہ ہے ازلی معصومیت اور بے لوثی کا۔

☆ حرکیاتِ نفی کا طور غالب کے یہاں بھی بے لوث فریق ہے، ایک طورِ محض یا طریقِ محض جو فکر پر نفی کی دھار رکھ کر آگہی کی طرفیں کھولتا ہے، جو نہ صرف پیش پا افتادہ یا عامیانہ کے زنگ کو کاٹتا ہے بلکہ ہر طرح کی روایتی مابعدالطبیعیات کی تحدید، تنگ نظری اور جکڑ بندی کو بھی منسوخ کرتا ہے۔ مزید یہ کہ اپنی طرف سے یہ طور کسی بھی نوع کی ضابطہ بندی کا موید نہیں۔ شونیتا کا سفر معمولہ سے آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب کی شعریات کا سفر بھی حسن کاری اور آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب بھی کسی لاگ کو روا نہیں رکھتے۔ ان کا مقصود چونکہ اول و آخر ارضی ہے، وہ نفی اساس تخلیقیت سے معنی نادر و نایاب کے طلسمات کی تشکیل کرتے ہوئے زندگی کے حسن و نشاط اور سوز و ساز سے گداختگی اور آزادگی کا نور کاڑھتے ہیں تاکہ وسعتِ مشرب، کثیرالجہتی اور محبت کا فیض عام ہو، اور شرف انسانی اور حوصلہ مندی کی راہ کھلی رہے۔

☆ زبان کا روزمرہ چلن یا عمومیت حواس کو کُند کر دیتی ہے، لفظ اندر سے خالی یا

کھو کھلے ہو جاتے ہیں۔ روٹین یعنی معمولہ کا عمل انسان کے حواس پر پردہ ڈالنے کا عمل ہے جو ہر روایتی چیز کی طرح زبان یا معنی کے تئیں انسان کو بے تعلق (indifferent) بنا دیتا ہے، اور انسان معمولہ سچائی، رواجِ عام یا روایتی معنی ہی کو اصل سچائی یا اصل زبان سمجھنے لگتا ہے اور بغیر غور و تامل ہر چیز سے سرسری گزر جاتا ہے۔ غالب شعریات حرکیات نفی کے تفاعل سے عمومیت زدہ زبان اور پیش پا افتادہ و فرسودہ کو چیلنج کرتی ہے تاکہ حسن کاری و نادرہ کاری کے تئیں احساسیت پیدا ہو، اور معنی آفرینی کی جلوہ گری ہو۔ یہ فقط روش عام سے گریز نہیں بلکہ روشِ عام کو پاش پاش کر کے نئے اور نادر کے لیے تخلیقی و بدیعی space عرصہ نکالنا ہے۔ اس کے ایک نہیں کئی پیرایے ہیں :

☆ حرکیات نفی کے کسی نہ کسی طور سے روایتی معنی کو یکسر منقلب کرنا، منسوخ کرنا اور اسی عمل سے معنی کے دوسرے رخ یعنی کسی انوکھے رخ کو قائم کرنا یا قائم کر کے پلٹ دینا

☆ جدلیات نفی (ظاہر، خفی، مضمر یا محذوف) کے تفاعل سے انوکھے/ اچھوتے/ یا نئے معنی خلق کرنا اور طرفگیِ خیال یا ندرت و جدتِ ادا کا حق ادا کرنا

☆ دو قضایا کو قائم کرنا اور دونوں کے رد در رد یا تصادم سے نئی صورت حال کو سامنے لانا، یا دونوں کے جدلیاتی عمل سے نیا، انوکھا یا پیچیدہ معنیاتی نظام خلق کرنا، یا متصادم محور پر معنی کو گھما دینا جو نہ یہ ہو نہ وہ ہو

☆ معمولہ معنی کو حرکیات نفی سے گردش میں لے آنا، معنی کی طرفوں کو کھولنا اور طرفگیِ خیال کی صورت حالات کو قائم کرنا

☆ حرکیات نفی سے قولِ محال کی تشکیل کرنا اور معمائی فضا پیدا کرنا

☆ شعری منطق کی حسن کاری سے نفی اساس استدلالیہ لانا، معمولہ کو منسوخ و منقلب کر کے حقیقت کی نئی تعبیر کو قائم کرنا یعنی خیال بندی کرنا اور باریک خیالی کا حق ادا کرنا

☆ حرکیات نفی کے تخلیقی تفاعل سے مضمون آفرینی کرنا، مضمون سے مضمون بنانا، یا یکسر نیا مضمون بنانا

☆ حرکیات نفی کے کسی نہ کسی طور سے معنی میں اشکال یا اٹکاؤ یا تناؤ tension پیدا کرنا، گرہ ڈالنا، پیچیدگی پیدا کرنا، معنی کی وضع کو مختلفانہ، یعنی defamiliarise کرنا یا معنی میں غرابت پیدا کرنا

☆ جدلیاتی وضع سے معنی دیریاب کو خلق کرنا

☆ تفاعلِ نفی سے معنیِ نادر و نایاب کو خلق کرنا

☆ نفی اساس حرکیات کے معلوم یا نامعلوم طور سے ذہن وشعور کی ان دیکھی تہوں میں اترنا، نئے خیالی پیکر، نئے تصورات یا معنی کی نئی کیفیتوں کی تشکیل کی راہ کھولنا

☆ جدلیاتی وضع کے کسی طور سے نئی ملفوظی و معنیاتی تراکیب، تمثالوں اور استعاروں کو تشکیل دینا یا ان کی مناسبتوں سے ان کو منقلب کرنا یا ان کے مقابل نئی تراکیب، نئی تمثالیں اور استعارے خلق کرکے معنی نادر کی کرشمہ کاری کرنا

☆ معمولہ یا پیش پا افتادہ یا فرسودہ کو حرکیات نفی کے پیچ سے تازگی و دوشیزگی عطا کرنا

☆ دو قضایا کے تصادم سے درمیانی عرصہ کو اس طرح سے برقیا دینا کہ لاشعوری کشاکش کی مثال کے بطور معنی معمائی طور پر بیک وقت ایک طرف بھی راجع ہو اور دوسری طرف بھی اور اس کی تحلیل ممکن نہ ہو

☆ معمولہ سماجی/ افادی/ اخلاقی/ روایتی اقدار کو چیلنج کرنا اور انھیں پلٹ کر نئی منفرد شعری وتخلیقی سچائی کو سامنے لانا

☆ معمولہ مذہبی عقائد کا رد اور جدلیاتی شعری استدلال سے اس کا جواز لانا

☆ مذہبوں اور مسلکوں کے موعودہ روایتی تصورات کا رد اور تخلیقی جواز

☆ جدلیاتی وضع سے ہر طرح کی روایتی مذہبی تنگ نظری، عصبیت اور علاحدگی کی تنسیخ و تقلیب اور وسعت مشرب اور آزادگی وکشادگی پر اصرار

☆ نفی اساس شوخی و بذلہ سنجی و مزاح وظرافت سے طرفوں کا کھولنا اور بنی نوع انسان

سے محبت کا اثبات کرنا، آزادگی و وارستگی کا جواز لانا اور یاوگی و رسوائی کو ذریعۂ افتخار بنانا

☆ متعینہ روایتی شعریات کے ہر مقبول عام طور کا رد

☆ وجودی مسائل میں ہر طرح کے روایتی ماورائی متعینہ موقف کا جدلیاتی رد اور محبتِ ارضی اور حسیاتی و انسانی موقف کو سامنے لانا

☆ ہر معمولہ موقف کے رد در رد سے عدم موقف aporia یعنی لاینحل معمائی یا بھید بھری صورت حال کا سامنے آنا جو معنیاتی چیلنج کی نوعیت رکھتی ہو

☆ تفاعل نفی سے معنی کا اس درجہ سیال ہوجانا کہ اس کی کسی بھی تعبیر کا حتمی یا پوری تعبیر نہ ہونا

☆ طرفوں کے بیچ کے معنی کا دھندلانا یا معنی کی معمولہ انتہاؤں کے بیچ دھندلا عرصہ یا grey area پیدا کرنا جس کی تحلیل وتعبیر آسان نہ ہو

☆ نفی کے تفاعل سے معمولہ معنی میں شدت، تازہ کاری یا معنی بندی کی نئی صورت خلق کرنا

☆ سامنے کی معمولہ بات کو اس طرح گھما دینا کہ معنی لٹو کی طرح گردش میں آجائے

☆ معمولہ معنی کو بے دخل subvert کرنا یا بے مرکز decentre کر دینا

☆ نفی اساس شعری تشکیل کا بظاہر آسان بلکہ سہل ممتنع نظر آنا لیکن بباطن معنی کا پیچیدہ، پراز اشکال یا گرہ در گرہ ہونا

☆ خود احتسابی سے کام لینا اور ذات سے الگ ہو کر خود پر گرفت کرسکنا۔ یعنی بقول عرفی، یکدم منافقانہ نشیں در کمین خویش— والی کیفیت۔ غالب کے علاوہ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس نے اپنی شعریات پر اتنا ریاض کیا ہو اور اپنے کلام میں اس قدر تنسیخ و ترمیم کی ہو۔ زبان و بیان، معنی یابی، نکتہ رسی، خیال بندی، دقیقہ سنجی، جدلیاتی حرکیات، ہر کہیں کوئی 'غیر' ہے جو کمین میں بیٹھا ہوا ہے اور اندر ہی اندر ہر شے پر نگاہ رکھے ہوئے ہے۔ غالب تخلیقیت کے تفاعل میں ذات سے الگ ہونے

کا عجیب وغریب حوصلہ رکھتے ہیں۔ یہ قول غلط نہیں کہ بڑی تنقید کے بغیر بڑا ادب پیدا نہیں ہوتا، خواہ وہ بباطن ہی ہو۔ یعنی کوئی ہمزاد تو ہے، کوئی کڑی تنقیدی نظر، کوئی بدیہی احساس جو مسلسل آئینۂ معنی کو صیقل کرتا، روکتا، ٹوکتا، سنوارتا، حسن کاری اور معنی آفرینی میں درجۂ کمال پیدا کرنے کا حوصلہ دیتا، یا شاعری میں 'چیزے دگر' کی پراسرار راہ کھولتا، یا نامعلوم کے سفر پر اکساتا یا اصرار کرتا ہے۔ غالب شعریات میں جدلیاتی ذہن کی کارکردگی کی یہ ایک اہم تخلیقی جہت ہے۔

☆ زبان یا شعریات میں جدلیاتی تفاعل سے نادر و نایاب کی تشکیل کا ایک رمز یہ بھی ہے کہ اعلیٰ شاعری آگہی یا تجربے کے نئے احساس سے آشنا کرتی ہے۔ ایسی شاعری کو معلوم کا نہیں نامعلوم کا سفر اس لیے بھی کہا گیا ہے۔ شاعری کی سچائیاں اگر پہلے سے دی ہوئی سچائیاں ہیں تو ان کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ شاعری، دریافت وانکشاف کا عمل ہے یہ معمولہ کا کھیل نہیں۔ اس میں ہر چیز اگر توقعات کے مطابق یا predictable ہے تو وہ شاعری نہیں۔ دی ہوئی لیک، دیا ہوا ایجنڈا تخلیقیت کی نفی ہے۔ جدلیاتی تفاعل کی ایک بڑی دین یہ ہے کہ اس نے غالب کی شعریات اور معنی بندی کو متوقع راستوں پر چلنے یعنی predetermined ہونے سے بچالیا جس کی بڑی مثال ذوق اور متبعینِ ذوق کی شاعری تھی جو اول و آخر زمانے کی توقعات کے مطابق تھی۔

☆ جدلیاتی شعریات جب کبھی زندگی کے اسرار سے ہم کلام ہوتی ہے، پوری کائنات رقص کرتی نظر آتی ہے، غالب کی شاعری زندگی کے celebration اور تخلیقیت کے جشنِ جاریہ کی شاعری ہے۔ سرخوشی ونشاط کی یہ کیفیت میکانکی زبان میں بیان نہیں ہوسکتی، اس لیے شاعر (اولیا یا صوفیا) متناقض استعاروں اور علائم کا سہارا لیتے ہیں یا قولِ محال یا خاموشی یا شونیہ کی بے صدا آواز میں اپنے باطنی وتخلیقی تجربات کو بیان کرتے ہیں۔ ان پیرایوں میں حرکیاتِ نفی کا دستور تخلیقیت کا دستور خاص ہے۔

☆ 'ہر نہیں ہاں سے بڑی ہے' ایسا فقط 'انقلابوں' ہی میں نہیں ہوتا۔ یہ شعریات اور زبان

میں بھی ہوتا ہے۔ شعریات اور زبان کی کارکردگی میں 'نہیں' کا عمل 'ہاں' سے بڑا ہے۔ بہ ادنیٰ تصرف کہہ سکتے ہیں:

'The power of the negative constitutes an essential moment in the poetics of Ghalib.'

یعنی ناگزیر لمحۂ نفی شعریات غالب کے ابداع کی کُنہ ہے، یہ نہ ہوتو نادر و نایاب کا کھیل قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ 'ہاں' کا تخلیقی عمل فقط سپاٹ، اکہرا اور عامیانہ عمل ہے، جبکہ 'نہیں' کا عمل گہرا، تہ دار اور نامعلوم کا عمل ہے۔ 'نہیں' کا عمل تخلیقیت کا عمل ہے۔ زبان اجالے اندھیرے کا کھیل کھیلتی ہے، اندھیرا نہ ہوتو اجالا قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ اجالا محدود ہے، اندھیرا لامحدود اور نادر و نایاب سے بھرا ہوا ہے۔ حرکیاتِ نفی (شونیہ) زبان کی قوت کا سرچشمہ ہے۔

☆ 'خاموشی' اور حرکیات نفی یعنی 'نہیں' کی قوت جڑواں بہنیں ہیں۔ معنی جو ظاہر ہوگیا وہ محدود ہوگیا یا نمٹ گیا، یا exhaust ہوگیا، جو پنہاں ہے اس کی طاقت بے حد و حساب ہے، وہ امکانات سے بھرپور ہے۔ حرکیاتِ نفی ظاہر و پنہاں کی شطرنج ہے جو زبان خاموشی کی بساط پر کھیلتی ہے۔ جدلیاتی فکر سطور و بین السطور دونوں کی کشاکش سے عبارت ہے۔ غالب کی شعریات میں جدلیاتی طور سے سطور ہی نہیں بین السطور بھی روشن ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معنیِ طرفہ، معنیِ دیریاب یا معنیِ نادر و غریب حرکیاتِ نفی کے عمل سے خاموشی یا بین السطور ہی سے آتا ہے۔

☆ حرکیاتِ نفی کی سب سے بڑی طاقت شعریاتی سطح پر یہ ہے کہ یہ معنیِ تازہ وطرفہ و نادر و نایاب کی راہ کھولتی ہے۔ 'ہاں' عامیانہ وفرسودہ و پیش پا افتادہ کا راستہ ہے، یہ وردی پہنانے کا عمل ہے، یعنی لیک دینے یا تحدید، تنگ نظری، پیروی و غلامی کا۔ تمام آمرانہ اور فاشسٹی رویے 'ہاں' ہی سے نکلتے ہیں۔ 'نہیں' آزادی کی نوید ہے، معنیِ تازہ کی آزادی، فکر ونظر کی آزادی، وسعتِ مشرب کی آزادی، اظہار و ابلاغ کی آزادی اور انسانی سربلندی وسرفرازی کی آزادی۔

☆ غالب کی شعریات سیاہ یا سفید کی بہ نسبت ان دھندلے خطوں کی شعریات ہے جو سیاہ و سفید کے بیچ میں واقع ہوتے ہیں۔

☆ انسان بالعموم سمجھتا ہے کہ اشیا آزادانہ وجود رکھتی ہیں۔ شونیتا اور غالب شعریات کہتی ہے کہ کچھ بھی آزادانہ وجود نہیں رکھتا (معنی بھی قائم بالغیر ہے، زبان بھی اور حسن کاری کا ہر طور بھی) ہر شئے قائم بالغیر اور کسی دوسری شئے پر منحصر ہے، یعنی بالذات وجود نہیں رکھتی۔ گویا معنی جدلیاتی طور پر موجودگی اور عدم موجودگی کی دائمی کشمکش میں گرفتار ہے۔ اس جدلیاتی کشمکش کا عمیق احساس آزادی اور انبساط کا احساس ہے۔ غالب شعریات آزادی و انبساط کے اس احساس میں رچے بسے ہونے کی شعریات ہے۔

☆ سو باتوں کی بات یہ ہے جیسا کہ میر نے کہا تھا 'زلف سا پیچدار ہے ہر شعر' — غالب کا تو ذہنی سانچہ ہی پیچدار ہے، اس میں سے سیدھی بات بھی نکلتی ہے تو وہ بھی بل کھا کر نکلتی ہے، اس میں کوئی نہ کوئی پیچ، اٹکاؤ یا الجھاؤ یا گرہ یا تقلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ جدلیاتِ نفی جو صدیوں سے ہندستانی متجسسانہ ذہن کا خاصہ رہی ہے، اور سبک ہندی کے فن کی نزاکت اور دقت نظری میں جس کی پرچھائیاں ہم دیکھتے آئے ہیں، غالب کی افتاد ذہنی اور تشکیل شعر میں وہ کچھ اس طرح کارگر ہوئی ہے کہ غالب کی غیر معمولی طباعی اور ابداع کی زد میں آکر طرفگیِ خیال کا چلتا ہوا جادو بن گئی ہے۔/ ایک دو ہوں تو سحرِ چشم کہوں؛ کارخانہ ہے 'یاں' تو جادو کا/ ایک دو لوازم ہوں تو تنقید کچھ گرہ کشائی کرے، غالب کی شعریات تو طلسم کدۂ حیرت ہے، داخلی تجربہ، خیال بندی، مضمون آفرینی، معنی یابی، دقیقہ سنجی، نکتہ رسی، تمثیل نگاری، ترکیب سازی، بدیع و بیان، اظہار و اسلوب سب پر جدلیاتی ذہن کی ایسی چھوٹ پڑتی ہے کہ متن پیچ در پیچ کھلتا ہے اور پورے کا پورا نیرنگ نظر بندِ قبائے یار کی طرح ہے جس کی پنہاں جلوہ افروزی کے بارے میں خود غالب نے کہا تھا / اسد بندِ قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ؛ اگر وا ہو تو دکھادوں کہ یک عالم گلستاں ہے/ تجزیہ اور تفہیم تنقید کی عجز کاری کے حربے ہیں لیکن کمالِ فن کے اعتراف اور مقدمہ کو پایۂ تکمیل تک

پہنچانے میں ان سے مفر بھی نہیں۔ مختصر یہ کہ غالب کے یہاں معنی کی صہبائے تند و تیز اکثر جدلیات نفی کی مینائے آئینہ گداز میں ملتی ہے۔

عین ممکن ہے کہ اوپر جو شقیں اور نکات درج کیے گئے ان میں سے بعض ایک دوسرے کے مماثل، ملتے جلتے یا ایک دوسرے میں تداخل کرتے ہوئے محسوس ہوں لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ ہر شق میں کوئی نہ کوئی الگ نکتہ ہے۔ جدلیاتی تفاعل اور غالب شعریات ایک تخلیقی وحدتِ جاریہ ہے۔ اس کے اجزا اور ریشوں کو الگ الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ تحلیل کی جو کوشش کی گئی وہ فقط بطور اشاریہ ہے، یہ نہ جامع ہے نہ مانع۔ یہ اس کے مزاج کے بھی خلاف ہے۔ تخلیقی عمل یوں بھی خواب کا سا پراسرار عمل ہے اور اس کی تمام تر کیفیتوں کا مطلق اور میکانکی احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ غالب کا ذہن وشعور اور تخلیقی عمل جیسا کہ معلوم ہے پیچیدہ، سرّیت آلود اور معمائی ہے اور ہر ہر پہلو کو زد میں لانا اس کے بہاؤ کے خلاف جانا بھی ہے۔ یہ جادوئی کرشمہ کاری نہیں تو کیا ہے کہ نفی اساس حرکیات کے ذرا سے مس سے سامنے کے سادہ اور معمولی لفظ اور ان کے ملفوظی متعلقات، معنیِ غریب کی ایسی گہری اندھیری تہوں میں اتر جاتے ہیں جہاں تک پہنچتے ہوئے تحلیلی میکانکی زبان کے پر جلتے ہیں۔ غالب بار بار گرمیِ اندیشہ یا تندیِ صہبا سے آبگینہ کے پگھلنے کا ذکر آخر کیوں کرتے ہیں۔ ان کے تخلیقی عمل کی تمام تر توجیہہ یا تحلیل قریب قریب ناممکن ہے۔ جو بھی شقیں بیش وکم اوپر بیان کی گئیں جیسے کہ پہلے عرض کیا گیا فقط 'سوتر' یا اشارہ بھر ہیں اور بار بار کے تجزیوں اور مطالعات سے اخذ کی گئیں، ہرچند کہ اشعار کی تخلیقیت اور معنیاتی حسن کاری کی روشنی میں یہ بے کیف اور بے رنگ معلوم ہوں گی۔ تنقید لاکھ کوشش کرے تخلیق کے جادو کو نہیں پاسکتی۔ غالب کے کرشمہ و ناز وخرام کی ہر ہر ادا کو پانا یوں بھی آسان نہیں۔ بہت سی جہات اور پہلو اور توجیہات وتعبیرات اور بھی ہوں گی۔ کوئی ایک مطالعہ یا تعبیر یوں بھی دوسری تعبیرات کے امکانات کو ختم نہیں کرتی، بلکہ مزید تعبیرات کی راہ کھولتی ہے۔ ہماری توجیہات بھی آگے کی راہ کھولتی ہیں، بند نہیں کرتیں۔

صاحبِ ذوق قاری ذیل کے اشعار سے بہ غور و تامل گزرتے ہوئے ازخود محسوس

کرے گا کہ ہنوز ہزار بادۂ ناخوردہ رگِ تاک میں ہے۔ ہم ایک بار پھر متن سے رجوع کررہے ہیں، اس درخواست کے ساتھ کہ اشعار کو پڑھتے ہوئے اس امر پر بطورِ خاص نظر رکھی جائے کہ کس طرح ان کا تخلیقی معنیاتی نظام جدلیاتی تفاعل پر قائم ہے، یا غالب کا ذہن وشعور کس طرح حرکیاتِ نفی میں رچا بسا ہے، اور غالب شعریات کس طرح کئی بار محسوس نہیں ہونے دیتی اور نفی کے ذرا سے مس سے معنی بندی کی ایسی کرشمہ کاری کرتی ہے کہ 'بجلی اک کوندگئی آنکھوں کے آگے' کی سی تحیرزا چکاچوند پیدا ہوتی ہے اور قاری دیکھتا رہ جاتا ہے۔ ذیل کے اشعار نموتاً ہیں، پورا احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ یہ مثالیں انجانی یا نئی ہوں ایسا بھی نہیں، جو تجزیے پہلے آچکے ہیں ان کو سہی (✓) کے نشان سے ظاہر کردیا ہے۔ باقی کے مختصر تجزیے دے دیے ہیں جو فقط جدلیاتی نکات کونشان زد کرتے ہیں۔ یہ تشریحی نہیں۔ تجزیے فقط اشارہ ہیں، یہ کافی و شافی نہیں ہوسکتے۔ اصل چیز متن کو باطن میں اترنے دینا، جدلیاتی جزر و مد پر نظر رکھنا اور معنیاتی کرشمہ کاری سے لطف اندوز ہونا ہے، مثالیں سب توجہ چاہتی ہیں، جن کے تجزیے پہلے آچکے ہیں وہ بھی، اور جن کے تجزیے اب دیے جارہے ہیں وہ بھی۔

(الف) روایتِ اول (مکتوبہ 1816)

151 سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا (نخ)

✓

153 لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا (نخ)

✓

162 وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا (ق+)

✓

194 گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ
یعنی بغیرِ یک دلِ بے مدعا نہ مانگ (نخ)
195 آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ (نخ)

✓

203 ترے سروِ قامت سے یک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں (نخ)

✓

203 تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں (نخ)

✓

204 گل غنچگی میں غرقۂ دریائے رنگ ہے
اے آگہی فریبِ تماشا کہاں نہیں (نخ)

✓

211 ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں (نخ)
دیتا ہوں کشتگاں کو سخن سے سرِ تپش
مضرابِ تار ہائے گلوے بریدہ ہوں (نخ)

✓

269 ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے (ق+)

✓

273 آرزوے خانہ آبادی نے ویراں تر کیا
کیا کروں گر سایۂ دیوار سیلابی کرے (نخ)

✓

176 قطعِ سفرِ ہستی و آرامِ فنا ہیچ
رفتار نہیں بیشتر از لغزشِ پا ہیچ (نخ)

یہ غزل انیس برس سے پہلے کی ہے جب شدتِ جذبات اور ذہن کی براقی دم نہیں لینے دیتی، دل و دماغ پر بیدل چھائے ہوئے ہیں اور قوت متخیلہ کی برق رفتاری سے وادیِ شعر میں گرد وغبار کے مرغولے اٹھ رہے ہیں۔ آگرہ کی محفلوں میں ایک مغل نژاد نوعمر شاعر اپنے قد دلکش کے ساتھ اپنی تخلیقیت کا اثبات کررہا ہے۔ ایسے کلام کا لطف اس کی حدّت سے لطف اندوز ہونے اور اس کی سرمستی وکیف کو محسوس کرنے میں ہے نہ کہ اس کے ہجے کرنے میں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ بیدل کے مشہور مصرع 'عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ' کو تضمین کیا ہے اور نہایت عاجزی و انکساری سے بیدل کی عظمت کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے بیدل کی روح سے فیضان کی دعا کی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ بیدل ترغیب باطنی اور تشویقِ ذہنی کا سب سے بڑا سرچشمہ ہیں (آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل)۔ اس سے زیادہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ردیف ہیچ ہی سے تفاعلِ نفی ظاہر ہے، گویا نفیِ محض 'ہیچ' گلدستۂ شوق کی گیاہ ہے جس نے پوری غزل کو حرکیاتِ نفی کے ساز پر چھیڑا ہوا نغمہ بنا دیا ہے۔

201 محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگِ یک بتخانہ ہم (ق+)

شعر بظاہر بت خانۂ کائنات کے تغیر وتبدل اور نیرنگیوں پر دلالت کرتا ہے۔ ورق گردانی کو نسبت ہے گنجفہ بازی سے اور گنجفہ بازِ خیال سے مراد ہے معشوق ستم پیشہ و جفاکش جو متلون مزاج ہے، محفلیں جماتا بھی ہے اور محفلیں برہم بھی کرتا ہے۔ گردشِ معنوی گنجفہ بازِ خیال اور نیرنگِ یک بتخانہ میں ہے، اور ذریعۂ تحرک ورق گردانیِ نیرنگ ہے جو

فانوس خیال کی سی کیفیت پیدا کرتی ہے اور حرکیات اساس ہے۔

204 دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا

واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں (نخ)

یہ شعر نسخۂ حمیدیہ کی اشاعت کے بعد نگاہوں میں آیا اور نسخۂ اول کی دریافت کے بعد یہ توثیق ہوئی کہ اصلاً یہ انیس برس سے پہلے کا کلام ہے۔ دیر و حرم سے زیادہ معمولہ اور پرانا مضمون کون سا ہوگا اور فارسی اردو اساتذہ بشمول صوفی سنت شاعروں کے کس کس نے اس کو کس کس طرح نہ برتا ہوگا، لیکن غالب جس مضمون کو بھی ہاتھ لگاتے ہیں، اپنی جدلیات اساس تخلیقیت سے نہ صرف اس کی فرسودگی کو زائل کر دیتے ہیں بلکہ اس میں کوئی نہ کوئی طرفہ پہلو ایسا نکال دیتے ہیں کہ مضمون اچھوتا اور نیا ہو جاتا ہے۔ غالب کے نکتہ رس ذہن پر حیرت ہوتی ہے کہ دیر و حرم جو انسان کی تمنا کا آئینہ سمجھے جاتے ہیں، وہ واماندگیِ شوق کی پناہ گاہیں قرار پائیں۔ اور تمنا کا آئینہ بھی ایسا کہ دیر گویا حرم کی تکرار ہے۔ یہ دونوں کے اصل معنی کو بے مرکز کر دینا ہے۔ مزید یہ ہے کہ معنی کی تقلیب بالعموم مبتدا میں نہیں، خبر میں صورت پکڑتی ہے، یہاں کیفیت دوسری ہے۔ شوق کی واماندگی (تھکن یا عدم تکمیلِ جستجو) کے باعث انسان کہیں نہ کہیں پناہ لیتا ہے۔ افتراقیت 'آئینۂ تکرار'، 'تمنا' اور 'واماندگیِ شوق کی پناہیں' میں ہے اور واماندگیِ شوق بطور شعری منطق کے ارتباط کی کڑی ہے۔ دیر و حرم تکرارِ تمنا کے آئینہ ہیں کہ دونوں جگہ ایک ہی تمنا کارگر ہے اور ایک ہی حقیقت جلوہ ریز ہے لیکن بات یہاں ختم نہیں ہوتی یہاں سے شروع ہوتی ہے۔ یعنی دیر و حرم کی حیثیت فقط اتنی ہے کہ یہ سعی و جستجو کی ناکامی کے آثار ہیں جنھیں انسان نے تھک ہار کر پناہ لینے کے لیے تراشا ہے۔ گویا ان کی اصلیت صرف اتنی ہے کہ یہ تھکے ہارے انسان کا سہارا بھر ہیں سوائے اس کے یہ کچھ بھی نہیں۔ یعنی اول تو دونوں کو تمنا کی تکرار کا آئینہ کہہ کر دونوں کو کم حیثیت کر دیا، دوسرے جو بمنزلہ مقامِ مقصود کے ہیں اُن کو واماندگیِ شوق کی پناہ گاہیں کہہ کر رہی سہی اہمیت بھی ختم کر دی۔ شعر کا اعجاز یہ ہے کہ جدلیاتی گانٹھ جب ایک بار کھل جاتی ہے تو معنی آفرینی کا ایسا سماں بندھتا ہے کہ ندرت و طرفگی کا حد و حساب نہیں۔

218 تمثالِ ناز جلوۂ نیرنگِ اعتبار
ہستی عدم ہے آئینہ گر روبرو نہ ہو (نخ)

یہاں عدم بطور 'نہیں' ہے، یعنی ہستی کی نفی کرتے ہوئے اُسے عدم کہا ہے۔ انسان بطور تمثال خود پر ناز کرتا ہے جو محض اعتبار کی نیرنگی یا فریب نظر ہے۔ ہستی یعنی جو کچھ بھی ظاہر ہے، دراصل وہ نہیں ہے۔ انسان اپنی ہستی کا اثبات آئینے سے کرتا ہے یعنی خود کو دیکھ کر یقین کر لیتا ہے کہ وہ ہے، لیکن درحقیقت یہ عکس آئینہ ہے جو نفیِ محض ہے۔

آئینہ سبک ہندی کے اساسی استعاروں میں سے ہے اور بیدل کی طرح غالب بھی آئینہ سے جلوہ وجود اور نیرنگی کائنات کے ایسے ایسے پہلو نکالتے ہیں کہ باید و شاید۔ آئینۂ قلب کے صیقل کا اکثر اشارہ ملتا ہے جو ہر طرح کے زنگ کو کاٹتا ہے اور صفائے قلب میں حزن و نشاط، رنج و راحت، محرومی و فراوانی ہر کیفیت جلوہ ریز ہوتی ہے اور گزراں ہے۔ آئینہ ہر کیفیت کو منعکس کرتا ہے اور خود بے لوث رہتا ہے جیسے جھیل کی ٹھہری ہوئی سطحِ آب کے اوپر سے پرندہ پر پھیلائے ہوئے گزرتا ہے، جھیل اس کو عکس ریز کرتی ہے، پرندہ کو خبر نہیں کہ جھیل اسے عکس ریز کر رہی ہے، جھیل (آئینہ) کو بھی خبر نہیں کہ پرندہ اڑ رہا ہے لیکن اڑان کے ساتھ ساتھ پرندہ جھیل پر سے غائب ہو جاتا ہے، اس گزران کی بھی نہ پرندے کو خبر ہے نہ جھیل کو، لیکن جب تک اڑان جھیل کے اوپر ہے جھیل کی سطحِ آب آئینہ قلب کی طرح اس کو منعکس کرتی ہے، نیرنگ اعتبار کی طرح یہ تعلق بھی ہے اور لاتعلقی بھی۔ یہ وجود بھی ہے اور عدمِ وجود بھی، یہ خالی پن بھی ہے اور بھرا پُرا پن بھی۔ صوفیا کے آئینۂ قلب کی طرح زین بودھوں نے شونیم کو سمجھانے کے لیے اکثر آئینہ قلب یا جھیل کی سطحِ آب کی بے لوثی اور لاتعلقی کی مثال دی ہے جو تعلق بھی ہے بطور گزران،

bird on the wing

جو رشتہ بھی ہے اور نہیں بھی۔ شونیم کی اطلاقیت یہی ہے کہ ظاہری دوہرے تضادات جن کے ذریعے ذہن انسانی کارگر ہوتا ہے، اور تمام متناقضات جو وجود یا معنی کی تشکیل بھی کرتے ہیں اور بطور 'غیر' اس کا رد بھی کرتے ہیں کہ نظر جھیل کی سطحِ آب کی بے لوثی یا

آئینہ کے صیقل کی طرح ان کے زنگ یا آلودگی سے آزاد ہو جائے۔

222 خلق ہے صفحۂ عبرت سے سبق ناخواندہ
ورنہ ہے چرخ و زمیں یک ورقِ گردانده (نخ)
کوئی آگاہ نہیں باطنِ ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ (نخ)

نسخۂ حمیدیہ کے بہت سے اعلیٰ اشعار کی طرح اس نہایت خوبصورت غزل کا کوئی شعر متداول دیوان میں نہیں آیا۔ اوپر کے دونوں اشعار کی طرفگی میں حرکیاتِ نفی کا تفاعل صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ورقِ گردانده، ورق جو پلٹا جاچکا ہو، یعنی فعلِ عبث۔ بقول گیان چند جین ''زمیں و آسماں ردی کاغذ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔''[10] افسوس کہ خلق نے صفحۂ عبرت سے کچھ سبق نہیں پڑھا، یعنی حقیقت کی بے حقیقتی پر غور نہیں کیا۔ دوسرا شعر فرد کی فردیت اور ذات کی سرّیت پر عجیب و غریب شعر ہے۔ باطن صرف دل یا اندرون نہیں بلکہ ذات کی تمام تر گہرائی یا بھید ہے۔ بات صرف اتنی نہیں کہ ایک کو دوسرا نہیں جان سکتا، بلکہ فرد ایسے ورق کی طرح ہے جسے کسی نے نہیں پڑھا۔ اس 'کسی' میں ذات خود بھی شریک ہے، یعنی ذات بھی ورقِ ناخواندہ ہے، دوسرے لفظوں میں انسان دوسرے کا تو غیر ہے ہی اپنا بھی غیر ہے۔ گویا ذات نے بھی ذات کو نہیں پڑھا۔ فرد کے ایک معنی کاغذ کے بھی ہیں (مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد تھا) یعنی ورق نے بھی ورق کو نہیں پڑھا۔ اس شعر میں غالب کا ذہن نفسیات کی ان تہوں کی تھاہ لیتا نظر آتا ہے جہاں فرائیڈ کو بازتحریر کرنے والا اس کا بدعقیدہ نیازمند لاکاں پہنچتا ہے جو شعور کو غیراصل اور لاشعور کو اصل قرار دیتا ہے اور یہ کہ ذات ہر لحظہ تغیر پذیر ہے، perpetually in flux اور غیر کا تو کیا ذکر، خود ذات بھی اپنے آپ سے آگاہ نہیں ہوسکتی / اپنے سے کر نہ غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو/۔

223 از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئنہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ (نخ)

ذرہ سے آفتاب تک جو کچھ ہے دل ہے، یعنی سوچنے محسوس کرنے والی ذات، اور ذات

بطور آئینے کے ہے جو خود اپنے عکس کے بالمقابل ہے۔ (عکس بمعنی ہستیِ موہوم) ایسے میں طوطی یعنی نظارگی جدھر دیکھتی ہے ہر طرف اپنے ہی آپ کو منعکس پاتی ہے۔ اس سے پہلے بحث کی جاچکی ہے۔ ہستی کی نفی پیہم کی آگہی غالب کے یہاں اکثر سرشاری پر منتج ہوتی ہے۔

242 کاشانۂ ہستی کہ برانداختنی ہے
یاں سوختنی اور وہاں ساختنی ہے (نخ)
ہے شعلۂ شمشیرِ فنا حوصلہ پرداز
اے داغِ تمنا سپر انداختنی ہے (نخ)
اے بے ثمراں حاصلِ تکلیفِ دمیدن
گردن بہ تماشاے گل افراختنی ہے (نخ)
ہے سادگیِ ذہن تمناے تماشا
جاے کہ اسد رنگِ چمن باختنی ہے (نخ)

ان چاروں اشعار کی تشکیل حرکیات نفی کی مرہون منت ہے۔ سوختنی اور ساختنی میں تناقض ہے۔ طنزاً کہا گیا ہے کہ یہاں (امید و آرزو کو) جلا دیجیے اور دوسری دنیا بسا لیجیے۔ ایسا کاشانہ ہستی برانداختنی یعنی برباد کردینے کے لائق ہے ○ دوسرے شعر میں ہرچند کہ شعلۂ شمشیر فنا حوصلہ پرداز ہے یعنی وار کرنا چاہتا ہے، تاہم داغِ تمنا کے سپر ڈالنے کے سوائے چارہ نہیں، بمعنی تمنا کا پورا ہونا معلوم۔ داغ تو یوں بھی نقش گیر ہے۔ سپر انداختنی، حوصلہ پردازی کا دوسرا رخ ہے ○ تیسرے شعر میں نظارہ گلشن کا ہے اور مرکزیت تماشائے گل کو حاصل ہے، لیکن کیفیت نفی وہی سابقہ اشعار کی ہے۔ اے بے ثمراں، یعنی وہ لوگ جن کو پھل ملنے والا نہیں، حاصلِ تکلیفِ دمیدن میں بھی تقاعل نفی ہے یعنی پودوں کی پرورش سے حاصل تو کچھ بھی نہیں۔ گویا تماشائے گل کے لیے گردن اٹھایئے اور تماشائے گل تمام ہے۔

مقطع میں اس پوری نفی اساس کیفیت کا نچوڑ آگیا ہے کہ اسد دنیا ایسا چمن ہے جس کا رنگ باختنی یعنی اڑ جانے والا ہے، یہاں تمنائے تماشا کرنا سادہ لوحی نہیں تو کیا ہے۔

253 پرِ طاؤس تماشا نظر آیا ہے مجھے
ایک دل تھا کہ بصد رنگ دکھایا ہے مجھے (نخ)
حیرتِ کاغذِ آتش زدہ ہے جلوۂ عمر
تہِ خاکسترِ صد آئنہ پایا ہے مجھے (نخ)
جامِ ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالَم سے لگایا ہے مجھے (نخ)

انیس برس سے پہلے کی یہ نہایت عمدہ غزل بھی 'بیدلانہ' ہے جس کا اندازہ مقطع سے ہوتا ہے جو 'شوخیِ نغمۂ بیدل نے جگایا ہے مجھے' پر ختم ہوتا ہے۔ اس کا بھی کوئی شعر نگاہِ انتخاب میں نہیں آیا جبکہ آج اس کے نادرہ کار شعر جامِ ہر ذرہ... کا شمار غالب کے شاہکار اشعار میں ہوتا ہے۔ ردیف /دکھایا ہے مجھے/ نظر آیا ہے مجھے/ میں ضمیر مجھے سے انائے انسانی کی مرکزیت کی شیرازہ بندی ہوتی ہے۔ تمنا کی بے تابی و آرزومندی غالب کا محبوب موضوع ہے لیکن یہاں کیفیت سرشاری و سرمستی اور انائے انسانی کے کراں تا کراں ترفع اور کون و مکاں کی وسعتوں کو تصرف میں لینے کی ہے۔ یہ حرکت و عمل کا وہ معنیاتی جوہر ہے جس کا فیضان رومی سے بیدل، بیدل سے غالب، اور غالب سے اقبال تک چلا جاتا ہے۔ ذرۂ خاک کی سرشاری کا مضمون غالب کے یہاں کئی جگہ آیا ہے لیکن اس عجیب و غریب شعر کی کیفیت ہی الگ ہے۔ یہ سرشاری معمولی سرشاری نہیں بلکہ شرف انسانی کی تمنا کی سرشاری ہے جو مجسم دل ہوکر بے پناہ ہوگئی ہے۔ کیا معلوم مشورہ دینے والوں نے کیا کہا ہوگا کہ ایک ذرۂ خاک معصیت زدہ و بے مقدار کی یہ مجال کہ روح کائنات ہوکر دو عالم پر متصرف ہوجائے، یعنی چہ! یہ عقل وفہم کے خلاف ہے۔ یا مقطع میں بیدل کی موجودگی ہی تنسیخ کے لیے کافی تھی۔ بہرحال شعر حرکیات کا جادو ہے، ذرہ مماثل ہے جام کے جو سرشار ہے مئے تمنا سے جس کی تقلیب دل سے ہوتی ہے اور دل کی کون و مکاں کی وسعتوں سے، جو میکانکی تحلیل کی زد سے باہر ہیں، یوں شعر تقلیب در تقلیب کے تفاعل سے

ایک ایسی کیفیت سے آشنا کرتا ہے جو زبان کے حد و حساب سے ورا ہے۔ ایسے اشعار خاموشی کی زبان کو صدا دیتے ہیں۔

258 کارگاہِ ہستی میں لالہ داغ ساماں ہے
برقِ خرمنِ راحت خونِ گرمِ دہقاں ہے (نخ)
غنچہ تا شگفتن ہا برگِ عافیت معلوم
باوجودِ دلجمعی خوابِ گل پریشاں ہے (نخ)

غالب نے عود ہندی میں خود اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''داغ ساماں مثل انجم انجمن۔ وہ شخص کہ داغ جس کا سرمایہ و سامان ہو۔ موجودیت لالہ کی منحصر نمائشِ داغ پر ہے، ورنہ رنگ تو اور پھولوں کا بھی لال ہوتا ہے ... مزارع کا وہ لہو جو کشت و کار میں گرم ہوا ہے وہ لالہ کی راحت کے خرمن کا برق ہے۔ حاصلِ موجودیت داغ اور داغ مخالف راحت اور صورتِ رنج ہے ...'' اس سے زیادہ حرکیاتِ نفی کے بارے میں کیا کہا جاسکتا ہے جو لالہ کے رنگ اور داغ میں بھی ہے اور لال اور سیاہ میں بھی۔ مزید یہ کہ لالہ کو نسبت خونِ گرم سے ہے اور خونِ گرم کی تقلیب برقِ خرمن سے کی ہے ○ دوسرے شعر کی وضاحت بھی عود ہندی میں عبدالرزاق شاکر کے نام سے موجود ہے۔ غالب لکھتے ہیں ''برگِ عافیت معلوم، یہاں معلوم بمعنی معدوم ہے اور برگِ عافیت بمعنی مایۂ آرام، برگ اور سرو برگ بمعنی ساز و سامان ہے۔ خوابِ گل باعتبار خموشی و برجاماندگی، پریشانی ظاہر ہے یعنی شگفتگی، وہی پھول کی پنکھڑیوں کا بکھرا ہوا ہونا ... غنچہ بصورتِ دل جمع ہے۔ باوصف جمعیتِ دل گل کو خوابِ پریشان نصیب ہے۔''[11] نفی مضمر دونوں جگہ تشکیل شعر اور معنی آفرینی میں کارگر ہے اور خود غالب نے جس طرح گرہ کھولی ہے جدلیاتی نکتہ اپنے آپ نشان زد ہوگیا ہے۔

262 کس کا سراغِ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرشِ ششِ جہت انتظار ہے (نخ)

عبرت طلب ہے حلِّ معمائے آگہی
شبنم گدازِ آئینۂ اعتبار ہے (نخ)

آئینہ اور حیرت کی نسبت سے غالب نئے سے نئے پہلو تراشتے ہیں اور کئی بار نہایت انوکھا اور اچھوتا مضمون بناتے ہیں۔ حیرت کو کس کے جلوہ کی تلاش ہے کہ سارا عالم آئینہ کی مثال بنا ہوا ہے۔ شعر کا لطف دوسرے مصرع میں آئینہ کے روایتی تصور حیرت کی تقلیب سے انوکھا امیج در امیج وضع کرنے میں ہے۔ آئینہ کو ہمہ انتظار نہیں کہا بلکہ فرشِ شش جہتِ انتظار کہا ہے کہ کیفیت انتظار پوری کائنات میں اور کائنات انتظارِ مجسم میں ڈھل گئی ہے ○ جدلیاتی پیچ اس میں ہے کہ آگہی خود ایک ایسا معمہ ہے جس کو آگہی حل نہیں کرسکتی۔ اعتبار بس گدازِ آئینہ بھر ہے جو شبنم کی طرح بے اصل ہے، عبرت طلب اس لیے کہ معمائے آگہی واعتبار لاینحل ہیں۔ افتراقیت دعوائے آگہی اور اعتبار کے 'اعتبارِ' محض ہونے میں ہے۔

271 ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے (ق+)

انیس برس سے پہلے کی اس غزل سے فقط یہی ایک شعر لیا گیا جو قلمی نسخہ کے حاشیہ پر اضافہ ہے باقی پوری غزل جو 'دل فرشِ رہِ ناز ہے بیدل اگر آوے' پر ختم ہوتی ہے، القط کردی گئی۔ پہلا مصرع شدتِ جذبات میں رچا ہوا ہے، کائنات کو نیرنگِ تمنا کہا ہے لیکن جدلیاتی پیچ اسی میں ہے کہ میرا افسانہ نیرنگِ تمنا کا تماشائی تو ہے لیکن تماشے کا حصہ نہیں یعنی بےلوث یا ہر لاگ یا لگاؤ سے الگ ہے۔ دوسرے مصرعے نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ اس میں مطلب یعنی مقصود کی نفی مطلب بر نہ آنے سے کی ہے جس سے تمنا کے نیرنگِ نظر سے لطف اندوزی اور بے نیازی (یعنی آزادگی) بیک وقت گردش میں آگئے ہیں اور معنی کی گرہ کھل گئی ہے۔ لہٰذا مطلب برآئے یا نہ برآئے دونوں برابر ہیں۔ نیرنگِ تمنا کا تماشائی ہونا اور بیک وقت بےلوث بھی ہونا آزادگی کا کرشمہ نہیں تو کیا ہے۔

(ب) روایتِ دوم (مکتوبہ 1821)

299 دوستی کا پردہ ہے بیگانگی
منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے (ق+)
300 منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے (نخ+)

✓

322 شوق ہر رنگ رقیبِ سرو ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا (ق)
ہے نوآموزِ فنا ہمّتِ دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا (ق)

✓

327 بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (ق)

✓

334 آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک (ق)
عاشقی صبر طلب اور تمنا بیتاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہوتے تک (ق)
ہم نے مانا کہ تغافل نہ کروگے لیکن
خاک ہوجائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک (ق)

✓

297 ہے بارے اعتمادِ وفاداری اِس قدر
غالب ہم اس میں خوش ہیں کہ نامہربان ہے (نخ+)

انیس برس سے کم زمانے کی یہ وہی غزل ہے (جہان ہے ... بیضۂ مور آسمان ہے) جس کے مقطع میں دہلی والوں سے کہا ہے/ دلّی کے رہنے والو اسد کو ستاؤ مت/ بیچارہ چند روز کا یاں میہمان ہے/ غزل کو شامل کرتے وقت مقطع منسوخ کردیا گیا، اور یہ مقطع حاشیہ پر بڑھا دیا گیا ہے۔ خطی نسخے میں یہ مقطع مرثیہ نما غزل/ کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے/ سے عین پہلے آیا ہے، ممکن ہے یہاں بھی اسی حورشائل کی پرچھائیں ہو۔ بہرحال جدلیاتی شعری منطق سے محبوب کے نامہرباں ہونے کی تاویل کر کے اسے اپنے حق میں کرلیا ہے جس سے نامہرباں ہونے کا پورا تصور منقلب ہوکر گوارا ہوگیا ہے۔ یعنی نامہربان ہونا بھی تو ایک رشتہ ہے، اور اعتمادِ وفاداری اس قدر ہے کہ جو آج نامہربان ہے وہ کل مہربان بھی ہوسکتا ہے۔

302 ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے (نخ+)

دوسرا مصرع جو بطور خبر ہے اس کا بظاہر اثبات، نفی اساس ہے کیونکہ کسی شئے کے نہ ہونے کو محاورتاً کہتے ہیں کہ فلاں شئے ہمارے پاس قسم کھانے کو بھی نہیں ہے یعنی نام کو بھی نہیں۔ ہماری ہستی اس حد تک ہمارے نہ ہونے پر دلیل ہے کہ ہمارا وجود قسم کھانے کو بھی نہیں ہے۔ بغیر کسی کلمۂ نفی کے شعر حرکیاتِ نفی پر قائم ہے۔

313 موجِ خمیازۂ یک نشہ چہ اسلام چہ کفر
کجی یک خطِ مسطر، چہ توہم چہ یقیں (ق)
قبلہ وابروے بت یک رہِ خوابیدۂ شوق
کعبہ و بت کدہ یک محملِ خوابِ رنگیں (ق)

یہ مفروضہ غالب تنقید میں بمنزلہ ایک طے شدہ امر کے ہے کہ غالب تشکیک کا شاعر ہے، ایسے لوگوں کو چاہیے کہ غالب کے اس نوع کے اشعار کا مطالعہ کریں۔ غالب تشکیک کا نہیں، عقیدوں کے رد بلکہ مہابیانیوں کے رد در ردِ لامتناہی کا شاعر ہے۔ تشکیک کے بارے میں بمل متی لال نے جو کچھ کہا ہے اس سے ہم شونیتا والے باب میں بحث کرچکے

ہیں، تشکیک ایک گومگو کی کیفیت ہے عدمِ یقین کی، ردِ یقین کی نہیں۔ اوپر کے دونوں اشعار ایک قصیدہ کے ہیں جو نسخۂ دوم (حمیدیہ) میں ملتا ہے اور تعجب خیز نہیں کہ یہ دونوں شعر جو غالب کی قوت متخیلہ کی سرشاری اور تخلیقیت کی حدّت کے غماز ہیں، شامل انتخاب نہیں کیے گئے۔ کفر ہو یا اسلام، شاعر کے لیے کوئی بھی متعین عقیدہ نشہ کی انگڑائی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ اسی طرح دوسرے مصرع میں توہم (تشکیک) ہو یا یقین، شاعر کی نظر میں خطِ مسطر کی کجی سے زیادہ کچھ نہیں۔ نشہ لمحاتی ہوتا ہے اور انگڑائی سے مراد نشے کا ٹوٹنا ہے، یعنی عقیدہ کچھ بھی یا کیسا بھی ہو موجِ خمیازۂ یک نشہ ہے۔ اسی طرح کجیِ یک خطِ مسطر کا حل اس کی ٹیڑھ کا نکل جانا ہے، یعنی توہّم و تشکیک ہی سے نہیں، یقین سے بھی ہاتھ اٹھا لینا۔ یہ عدم عقیدہ ہے رد در ردیعنی نہ یہ نہ وہ۔ اگلے شعر میں بھی یہی کیفیت ہے ذرا پیرایہ بدل کر، ہُسرل (Husserl) سے ایک صدی پہلے غالب برملا کہہ رہے ہیں، قبلہ و ابروے بت یک رہِ خوابیدۂ شوق، یعنی متعین خیالات نے انسان کی سوچ کو مفلوج کردیا ہے، ہم ہر روٹین کو بطور یقین قبول کرلیتے ہیں کیونکہ دوسرے یقین کرتے ہیں اس لیے ہم بھی یقین کرنے لگتے ہیں۔ ہماری سعی رہِ شوق میں تو ہے لیکن خوابیدہ (سوئی ہوئی) ہے۔ کعبہ و بتکدہ دونوں کی کیفیت محملِ خوابِ رنگیں کی سی ہے۔ کم و بیش یہی مضمون روایت اول کے بے مثل شعر میں اس سے پہلے گزر چکا ہے جہاں دیر و حرم کو انسان کے واماندگیِ شوق کی پناہیں کہا ہے: دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا ... الخ۔ یہ گونج غالب کی اردو فارسی شاعری میں پیرایہ بدل بدل کر کئی جگہ ملتی ہے۔

318 تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا (ق)

خواب کا آنکھ کھلنے سے جو رشتہ ہے وہی زیاں کا سود سے ہے۔ حقیقتِ عالم بطور خواب ہے۔ حقیقت کے بارے میں جتنی بھی خیال آرائی کی جائے نتیجہ صفر بھی نہیں / جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا / یعنی جب چشمِ بصیرت وا ہوگئی یا آگہی نصیب ہوئی نہ ہستی ہستی رہی اور نہ عدم عدم۔ ہر انتہا کالعدم ہوگئی، یہ بھی، وہ بھی / نہ زیاں تھا نہ سود تھا /

یہ اتنا وجودی یا ویدانتی موقف نہیں جتنا شونیتائی موقف ہے، یعنی نہ ہستی نہ عدم۔ یعنی وہم بھی وہمِ محض ہے۔

320 عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا
درد کی دوا پائی دردِ بے دوا پایا (ق)
غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا (ق)
حالِ دل نہیں معلوم لیکن اِس قدر یعنی
ہم نے بارہا ڈھونڈھا تم نے بارہا پایا (ق)

یہ تینوں شعر جن کا شمار غالب کے مایۂ ناز اشعار میں ہوتا ہے چوبیس برس کی عمر سے پہلے کے ہیں اور نسخۂ حمیدیہ میں ملتے ہیں۔ اشعار کی روانی اور بیساختگی میں اندازہ ہی نہیں ہوتا کہ اشعار میں معنی کی کرشمہ کاری جدلیات نفی سے برقیائی ہوئی ہے۔ نہ کوئی کلمۂ نفی ہے نہ بظاہر کسی چیز کو رد کیا ہے، لیکن ایک پیکر دوسرے کو بے دخل کرتا ہے اور معنی کو گردش میں لے آتا ہے۔ زیست کا یہ مزہ انوکھا ہے جو قولِ متناقض پر مبنی ہے کہ درد کی دوا مل گئی ہے اور دردِ بے دوا بھی مل گیا ہے یعنی ایسا درد جو بیک وقت دوا بھی ہے اور لا دوا بھی ہے۔ یہ وہ aporia ہے جو حل کا محتاج نہیں کیونکہ شعر کا مزہ اسی میں ہے کہ معمہ کو معمہ رہنے دیا جائے۔ دوسرے اور تیسرے شعر میں بھی یہی حرکیات ہے جو دوسرے مصرع میں عروج پر پہنچتی ہے اور معنی کی طرفیں کھول کر انوکھے لطف و انبساط کا سامان فراہم کرتی ہے، /خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا/ یا /ہم نے بارہا ڈھونڈھا تم نے بارہا پایا/ ڈھونڈھا کی تاویل اپنے حق میں کر کے ندرتِ بیان اور طرفگیِ خیال کا حق ادا کر دیا ہے کہ ہمارا دل تم نے پالیا بس یہی تو ہمارا مقصود تھا۔ ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ غالب اکثر معنی کو گردش میں لانے کے لیے ایک ہی فعل کو شق کر کے اس کے متناقض معنی قائم کر دیتے ہیں۔ شعر کا لطف جدلیاتی گردش میں ہے اور حدِ بیان سے باہر ہے۔

320 ساغرِ جلوۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک
شوقِ دیدار بلا آئنہ ساماں نکلا (ق)

یہ نسخۂ دوم (حمیدیہ) کی وہی بے پناہ غزل ہے/ کارخانے سے جنوں کے بھی میں عریاں نکلا/ میری قسمت کا نہ ایک آدھ گریباں نکلا/ جس کے صرف تین شعر درج انتخاب ہوئے جبکہ یہ شعر نہیں لیا گیا جو قیامت کا ہے۔ ذرۂ خاک باعث چمکنے کے منسوب ہے آئینہ سے، اور آئینہ کو باعثِ کشفِ ذات ساغرِ جلوۂ سرشار کہا ہے۔ شعر اشتیاق دید کی مستی و سرشاری کا ہے۔ بظاہر تشکیل شعر کے استعاروں اور ترکیبوں سے اندازہ نہیں ہوتا لیکن معنیاتی ساخت میں تفاعلِ جدلیاتی کارگر ہے جو ذرۂ خاک کے بے حد آئینہ ساماں ہونے اور ساغرِ جلوۂ سرشار ہوجانے میں ہے۔ شوق دیدار، آئینہ، ساغر اور سرشار کا رشتہ ظاہر ہے لیکن معمولی سے ذرۂ خاک کی تقلیب نے مقدر کو چمکا دیا ہے جس سے شعر نزہت فکری کا شاہکار بن گیا ہے۔

324 ربطِ یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزاے بہار
سبزہ بیگانہ صبا آوارہ گل ناآشنا (ق)
شوق ہے ساماں ترازِ نازشِ اربابِ عجز
ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا (ق)

یک بہ معنی زیادہ، بہت زیادہ۔ یہ کائناتِ رنگ و بو عجیب جگہ ہے، اور تو اور اجزائے بہار بھی گویا یکسر شیرازۂ وحشت کا مجموعہ ہیں۔ اجزائے بہار میں تین چیزوں کا ذکر ہے /سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا/ شعر کا حسن اس میں بھی ہے کہ سبزہ کو روایتاً بیگانہ، صبا کو آوارہ اور گل کو نا آشنا کہتے ہیں۔ غالب نے تینوں نفی اساس پیکروں کو مربوط کردیا ہے۔ مناسبت کا حق بھی ادا ہوگیا اور معنی آفرینی کا بھی۔ اجزائے بہار کے اوصاف کی نفی کی نفی بھی ہوگئی۔ یعنی بیگانہ، آوارہ اور نا آشنا، تینوں کا رشتہ وحشت سے ہے۔

شوق کو چشمِ بصیرت کے طور پر لیں یا وہ باطنی آگ جو حقیقت کی تہ تک پہنچنے کے لیے مہمیز کرتی ہے، اربابِ عجز کی نازش کی ساماں تراز، دوسرے مصرعے میں اربابِ عجز کی

رعایت سے فقط دو چیزوں کا ذکر آیا ہے، /ذرّہ صحرا دست گاہ/ اور /قطرہ دریا آشنا/۔ ترکیب سازی کے حسن پر بھی نظر رکھیں۔ ذرّہ صحرا کے تقابل میں ہے۔ ملاحظہ ہو قطرہ دریا کے تفاعلِ نفی میں غالب کے یہاں کیا کیا معنی گستری کرتا ہے، یہاں نفی معکوس ہے، یعنی ذرہ صحرا دستگاہ ہے اور قطرہ دریا آشنا اور یہ ساماں ترازی اربابِ عجز کی نسبت سے ہے۔ غرضیکہ نہ ذرّے کی کچھ حقیقت ہے اور نہ قطرے کی۔ یہ شوق ہی ہے جو ساماں ترازی کرتا ہے اور ذرہ کو صحرا دستگاہ اور قطرہ کو دریا آشنا بنا دیتا ہے، غورطلب ہے کہ صحرا یا دریا بننا خود ذرہ یا قطرہ کی نفی ہے۔ بعینہٖ اسی متناقضہ کشاکش پر کائنات قائم ہے۔

326 گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا (قِ)
حنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی
دوامِ کلفتِ خاطر ہے عیش دنیا کا (قِ+)

شوق کی بے پایانی اور تمنا کی بے تابی غالب کے کلام میں تہ نشیں ہے لیکن ہر جگہ کیفیت الگ ہے۔ دل کو نسبت ہے وسعت سے لیکن شوقِ فراواں کے پیش نظر یہ وسعت بھی تنگیِ جا ہے۔ پہلے مصرع کو بطور قولِ محال لیا جائے تو دوسرے مصرعے میں دلیل ہے کہ دیکھو دریا کا اضطراب جو کنارتا بہ کنار ہے ایک چھوٹے سے موتی میں سما جاتا ہے۔ جس طرح گہر اور دریا میں نسبت بھی ہے اور رشتۂ نفی بھی اسی طرح شوق اور تنگیِ جا میں ربط بھی ہے اور تخالف بھی، جس سے لطف معنی قائم ہوا ہے۔

ایک طرف خزاں و بہار اور دوسری طرف عیش و کلفت کا تناقض نگاہ میں رہے۔ روایتاً بہار بہار ہے اور خزاں خزاں، لیکن غالب کا ذہنِ باریک بیں بہار و خزاں کی ثنویت کی ردتشکیل کر کے ان کو بطور وحدت جاریہ کے دیکھتا ہے، یعنی نہ خزاں بجنسہٖ خزاں ہے نہ بہار بہار۔ عرفِ عام میں جس کو بہار کہا جاتا ہے، غالب کہتے ہیں اس کی رنگینی خزاں کے پیروں کی حنا ہے۔ چنانچہ اگر بہار یہ ہے تو پھر خزاں کیا ہے؟ دوسرے مصرعے میں توجیہہ ہے کہ بعینہٖ دنیا کا عیش و عشرت کلفتِ خاطر کا پیش خیمہ ہے۔ یعنی جہاں خواہش ہے وہاں

دکھ ہے۔ بہار کی حقیقت میں خزاں کو دیکھنا اور خواہش میں دُکھ کو دیکھنا یعنی عالمِ رنگ و بو کو بطور دوامِ کلفتِ خاطر دیکھنا مبنی بر گردشِ جدلیاتی ہے۔

332 نہ پوچھ وسعتِ میخانۂ جنوں غالب
جہاں یہ کاسۂ گردوں ہے ایک خاک انداز (ق+)

چوبیس برس سے پہلے کی عمر کی اس غزل کے چند ہی شعر متداول دیوان میں جگہ پاسکے، اُن میں وسعت کائنات کی لامتناہی پہنائیوں کی ایمائی تھاہ لیتا ہوا یہ شعر بھی ہے۔ یہ تصور بھی آسان نہیں کہ غالب نے اس کو کس ذہنی کیفیت میں کہا ہوگا۔ انتہائی مشکل زمینوں میں عجیب و غریب کیفیت کے شعر نکالنا غالب کے اس عہد کا خاص انداز ہے۔ شعر جدلیاتِ نفی کے تفاعل سے لبالب بھرا ہوا ہے۔ میخانۂ جنوں کی تخفیف کاسۂ گردوں سے اور پھر کاسۂ گردوں کی تخفیف خاک انداز سے اپنا جواب نہیں رکھتی۔ غالب کے تخیل کا کرشمہ ملاحظہ ہو کہ ہفت افلاک یعنی خلا کو جو لامکاں سے لامکاں تک ہے یا زبان کے حد وحساب سے باہر ہے، حقارت سے کاسۂ گردوں کہہ کر رد کیا ہے اور پھر اُسے خاک انداز کہہ کر گویا شونیہ اعظم کی آخری حد تک اکبری صفر کردیا ہے یعنی خالی کا خالی۔ حقیقت جو دکھائی دیتی ہے وہ نہیں ہے یعنی زبان اندر سے خالی ہے۔ تعجب ہوتا ہے کہ خیال کی ایسی پہنائیوں میں اترنا اور احساس کی پوری حدت وشدت سے اسے تخلیقی اظہار تک لے آنا اور یہ سب چوبیس پچیس سال کی عمر میں، اگر یہ زبان و خیال کا معجزہ نہیں تو کیا ہے۔

332 نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز (ق)
تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز (ق)

یہ اشعار بھی چوبیس برس کی عمر سے پہلے کے ہیں اور ان کی معجز بیانی پر سوائے اس کے کہ تعجب کیا جائے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جدلیات نفی واضح طور پر دونوں مصرعوں میں جاری وساری ہے۔ گلِ نغمہ اور پردۂ ساز دونوں نشاط وطرب، شگفتگی اور

نغمگی کے استعارے ہیں، غالب نے دونوں کی نفی کی ہے، میں نہ یہ ہوں نہ وہ ہوں بلکہ خود ہی اپنی شکست کی آواز ہوں۔ گویا ذات کی نفی سے شکست ذات کا اثبات کیا ہے، تو یہ نفی کی نفی ہوا۔ شعر کی طرفیں کھلی ہوئی ہیں۔ آواز ساز کی رعایت سے ہے اور اسی طرح پردۂ ساز کی نسبت گلِ نغمہ سے ہے۔ پردہ اور گل میں بھی ہمرشتگی ہے جس پر نفی کی چھوٹ صاف پڑرہی ہے۔ نفی درنفی اور زبان کے ایجاز سے ایک پنہاں کیفیت خاموشی کے سُر کو سننے کی بھی ہوسکتی ہے جو تبھی ممکن ہے جب باہر کا شور کالعدم ہوجائے۔

شعر کی پہلی قرأت میں /خمِ گیسو/ تھا، غالب نے بعد میں گیسو کو کاکُل سے بدل دیا، ذرا سی اجنبیت سے ترکیب کا حسن بڑھ گیا، اور 'ک' کی تکرار اور 'ز' کے سیاق میں سیال آواز 'ل' سے نغمگی میں بھی اضافہ ہوا۔ یہ سب تخلیقیت کی آگ میں ذوق و وجدان سے ہوتا ہے، آوازوں کو گن کر یا سوچ کر نہیں، صرف یہ کہ طبیعت کو کیا خوش آتا ہے۔ پہلا مصرع معشوق کی دلفریبی اور سروکارِ حسن کا پیکرِ لطیف ہے۔ دوسرا حسن کی جلوہ گستری کی تقلیب میں ہے، یعنی /میں اور اندیشہ ہائے دور دراز/ زلف کی درازی اور اندیشہ ہا کی فراوانی میں نسبت ہے۔ آرائش جمال کا یہ مطلب کہ گویا نئے نئے عاشق پیدا ہورہے ہیں جو بعض شارحین نے بیان کیا ہے شعر کو محدود کرنا ہے۔ لفظوں کے حسن کارانہ ایجاز اور تفاعل نفی کا کمال یہی ہے کہ معنی جو بے مرکز ہوچکا ہے اس کی بے مرکزیت سے لطف اندوز ہوا جائے اور غیر ضروری میکانکی تحدید نہ کی جائے۔ ایسی کوئی کوشش اس شعریات کے خلاف ہے۔

334 پرتوِ خُور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہوتے تک (ق)
یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل
گرمیِ بزم ہے اک رقصِ شرر ہوتے تک (ق)
غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جُز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہوتے تک (ق)

اس غزل کے کچھ اشعار کے بارے میں گفتگو پہلے آ چکی ہے۔ غزل کے ان آخری تین اشعار میں حقیقت کی کُنہ کا کچھ اور ہی تجسس ہے۔ خورشید کی کرنوں اور شبنم میں قطبیت ہے اور شبنم فنا کی دلیل ہے۔ عنایت کی نظر کو سورج کی کرنوں سے اور انسان کو شبنم سے مثال دے کر ذات کی نفی کردی ہے۔ ویسے دیکھیں تو عنایت کی نظر میں خواہش بھی ہے اور اس کی تقلیب بھی کہ بظاہر عنایت کی نظر محبت کی دلیل ہے، نیز شعاعِ آفتاب روشنی کی دلیل ہے اور تجلی کی بھی۔ جس پر یہ در وا ہوجائے وہاں فنا ہی فنا ہے۔ محبوب کی عنایت کو سہہ پانا بھی اپنا تقاضا رکھتا ہے، کیسی خوبصورتی سے ذات کی نفی کی ہے۔

اگلے دونوں شعروں میں امیج سازی بھی لاجواب ہے۔ افتراقیت جو یک نظر اور فرصتِ ہستی میں ہے، وہی گرمیِ بزم اور رقصِ شرر میں بھی ہے۔ یہاں معنی اتنا تقلیب سے نہیں جتنا امیج سازی سے قائم ہوا ہے۔ فرصت ہستی کے لیے رقصِ شرر کو استعارہ کرنا حددرجہ معنی خیز ہے کہ رقصِ شرر حرکیاتی بھی ہے اور وقت کے محور پر لمحۂ محض بھی، لیکن اصلاً نفی (شونیہ) اساس ہے بالکل جیسے رونقِ ہستی بے اصلِ محض ہے۔

مقطع میں شمع کا امیج ہے جو جتنا حسن پرور ہے اتنا حسن سوز بھی ہے کیونکہ شمع زندگی اور موت دونوں کا متحرک استعارہ ہے، زندگی اس لیے کہ شمع منبعِ روشنی اور سرچشمۂ نور ہے، موت اس لیے کہ شمع پگھلتی رہتی ہے جیسے وجود رو بہ زوال ہے اور بالآخر 'لا' پر منتج ہوجاتا ہے۔ غالب نے موت کو ہستی کا علاج کہا ہے، اور صرف ہستی نہیں بلکہ غمِ ہستی کا بھی۔ ہستی کی نفی اور غم ہستی کی نفی موت ہے۔ لیکن یہاں موت کی بھی جدلیاتی تقلیب ہوئی ہے، یہ بطور نجات دہندہ ہے جیسے سحر نجات دہندہ شمع ہے۔ صبح ہوگی تو شمع کو جلنے سے نجات ملے گی۔ شمع کے جلنے میں ایک لازمیت ہے، جیسے زندگی پر انسان کا اختیار نہیں، جلتے رہنا شمع کا مقدر ہے، لیکن جلنا روشنی اور تمنا کا استعارہ بھی ہے۔ دکھ اور زندگی کی لازمیت کا موضوع غالب کا محبوب موضوع ہے/ قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں/ موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں/ غالب جو نشاط اور حرکیات کے موید ہیں، دکھ کو وجود کی اصل مانتے ہیں، جب تک زندگی ہے غم ہستی ہے، جب تک رات ہے شمع کو زندہ

رہنا ہے۔ رات نفی کا استعارہ ہے لیکن زندگی نفی کا استعارہ نہیں۔ پورا شعر نفی در نفی کی لازمیت سے بندھا ہے۔

340 صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے (ق)

پہلا مصرع کہ صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے، دعوتِ نظارہ ہے کہ حسن ارضی یا حسنِ کائنات جلووں سے شرابور ہے شرط آنکھیں کھولنا ہے۔ زندگی ان جلووں سے معمور ہے جو حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ دوسرا مصرع نفی اساس ہے کہ اس کے لیے دید کا احسان اٹھانا پڑتا ہے اور اس کی توفیق نہیں۔ ردیف 'اٹھانا' میں مژگاں اٹھائیے بطور دعوت ہے۔ احسان اٹھائیے، طاقت کہاں 'ہے' کے تناظر میں نفیِ کلی ہے کہ طاقت ہی نہیں کہ دید کا احسان اٹھایا جائے۔ دید ذات کا حصہ ہے۔ غالب نے اٹھائیے کی معمولی گردش سے دید کے خیالی پیکر کو 'غیر' بنادیا اور غیر کا احسان اٹھانا غیرتِ نفس کے خلاف ہے۔ یوں شعر کی معنویت کی کئی راہیں کھل گئیں، جن کا لطف اس بصیرت افروز نکتہ میں ہے کہ جلوہ بجنسہ کچھ بھی نہیں جب تک دیکھنے والی نظر نہ ہو، اور نظر خود ثنویت شکار یعنی بمنزلہ 'غیر' کے ہے۔

344 ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے (ق+)

خلیفہ عبدالحکیم نے ایسے اشعار کے بارے میں لکھا ہے کہ کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا۔ اس قول سے اختلاف کرنے کی کوئی وجہ بھی نہیں کہ اس کو مایا کے لیے بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ فریب اور حلقۂ دامِ خیال ایک ہی چیز ہیں۔ غالب ہستی کو عدم ہی نہیں عدم سے بھی آگے کی کوئی چیز کہتے ہیں۔ اور نفی در نفی کے تفاعل سے متن کی طرفیں کھل جاتی ہیں، اور معنی سیال ہوجاتا ہے جس کی متعدد تعبیریں ہوسکتی ہیں۔ اس کی وجودی (مایاوی) تعبیر سامنے کی بات ہے کہ تمام عالم فریبِ حواس اور طلسمِ خیال ہے، یاں وہی ہے جو اعتبار کیا، کائنات کی حقیقت فقط اعتباری ہے، اس کے فریب میں آنا عبث ہے، وغیرہ۔ اب متن کو دیکھیے۔ شعر شروع ہوتا ہے ہستی سے اور ختم ہوتا ہے عالم کے تصور پر۔

درمیانی عرصہ جدلیات نفی سے لبریز ہے۔ کائنات جلوہ گاہ صفات ہے یا عین ذات، ماورائیت سرے سے غالب کا مسئلہ ہی نہیں۔ شاعر تو فقط ہستی کی نفی کر رہا ہے کہ یہ دنیا خیال کا بچھایا ہوا جال ہے، یہ نفیِ محض ہے، علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں۔ حقیقتِ مطلقہ کیا ہے کیا نہیں اور آیا صفات ذات ہیں یا نفسِ انفرادی شعورِ کلی کا حصہ ہے یا نہیں یا حقیقتِ مطلقہ ذرہ ذرہ میں جاری و ساری ہے یا نہیں، شعر ان باتوں کے بارے میں خاموش ہے۔ وجودی خیالات غالب کے زمانے میں عام تھے اس لیے شعر کی تعبیر کرتے ہوئے ہم انھیں غالب سے منسوب کرنے میں پس و پیش نہیں کرتے۔ ورنہ دراصل متن میں ایسا کچھ بھی نہیں۔ غالب کو حقیقت کے معمولہ یا عام تصور سے یوں بھی ابا تھی۔ یہاں بھی اس کو نفی در نفی سے رد کیا ہے۔

346 ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (ق)
گردشِ ساغرِ صدجلوۂ رنگیں تجھ سے
آئنہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے (ق)

یہ سحرکاری اور معجز بیانی نہیں تو کیا ہے اور وہ بھی چوبیس برس کی عمر سے پہلے۔ ہم پہلے ثابت کر چکے ہیں کہ تبدیلی انیس سال کے بعد ہونا شروع ہوگئی تھی۔ ذہن کی آتش فشانی، دراکی اور پیچیدگیِ خیال تو وہی رہی، پیرایۂ بیان میں ایک ایسا رس اور رچاؤ آتا گیا جس کی جادو اثری کا جواب نہیں۔ بین التونیت خود ایک پراسرار عمل ہے۔ غالب فارسی و اردو اساتذہ کے سرچشمۂ فیضان سے جی بھر کے فیض یاب ہوئے تھے، اور اس میں بھی کلام نہیں کہ بیدل کی خیال بند بیدلیت نے نابغۂ روزگار غالب کو غالب بنادیا۔ اس عمر میں یہ کہنا / ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے/ ذہن و تخیّل کے انتہائی نکتہ رس ہونے کی دلیل ہے۔ حرکیاتِ نفی متن کی خارجی ساخت میں اگرچہ دکھائی نہیں دیتی لیکن خیالی پیکروں میں رواں دواں ہے۔ ردیف / مجھ سے/ میں بھی تحرک ہے۔ داستانوں کی طلسماتی فضا میں میر افسانہ گوہرِ مراد کی تلاش وجستجو میں جتنا آگے بڑھتا ہے، منزل اتنا ہی دور ہوتی

جاتی ہے۔ منزل دکھائی دیتی ہے لیکن قدم وہاں تک پہنچ نہیں پاتے۔ یہ چھلاوہ شونیہ در شونیہ ہے۔ ہاتھ کچھ بھی نہیں آتا، سوائے نفی لامتناہی اور سعی مسلسل کے۔ دوسرے مصرع نے تحرک کی شدت کو اور بھی بڑھا دیا ہے۔/میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے/ ہر قدم/ اور/ دوریِ منزل/ میں جو بُعد تھا، اُسے/ رفتار/ اور/ بھاگے/ کی افتراقیت نے اور بھی شدت عطا کردی ہے۔ انسان کی سعیِ ناتمام اور جہدِ مسلسل جو جدلیت اساس ہے، یہ شعر اس کا بلیغ استعارہ ہے ○ حقیقتِ مطلقہ یا حسنِ ارضی جو انسان کی دسترس میں نہیں، ساغرِ صد جلوۂ رنگیں کی گردش کی طرح ہے۔ افتراق مجھ/ تجھ/ میں بھی ہے جہاں 'مجھ' ناظر ہے اور 'تجھ' منظور، مگر افتراق کی منطق مکمل ہوتی ہے/ آئنہ داریِ یک دیدۂ حیراں/ سے۔ یک بمعنی بہت۔ صد جلوۂ رنگیں اور دیدۂ حیران ایک دوسرے کے مدمقابل ہیں، ان میں ارتباط پیدا ہوتا ہے آئینہ داری سے جو بجنسہٖ اثبات کی صورت ہے۔ مگر اثبات کس کا؟ دیدۂ حیراں کا، وہ تو بازی گاہِ تمنا میں تصویرِ حیرت بنی کھلی کی کھلی ہے۔ غالب نے ایک جگہ لکھا ہے ''بھائی خدا کے واسطے غزل کی داد دینا۔ اگر ریختہ یہ ہے تو میر و مرزا کیا کہتے تھے؟ اگر وہ ریختہ تھا تو پھر یہ کیا ہے؟''(12)

354 محرم نہیں ہے تو ہی نواہاے راز کا

یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا (قِ+)

یہ غزل روایت دوم (حمیدیہ) کے حاشیے پر بڑھائی گئی۔ جیسا کہ ہم کہتے رہے ہیں، سبکِ ہندی کا جوہر غالب کے یہاں ایک اعجاز میں بدل جاتا ہے، کیا مناسباتِ لفظی، کیا تمثیل و منطقِ شاعرانہ اور کیا خیال بندی و مضمون آفرینی و نازک خیالی۔ یہ بھی بے مثل اشعار میں سے ہے، ہلکے سے نفی اساس اشکال و غرابت نے معنی آفرینی میں تناؤ پیدا کر کے شعر کے لطف و انبساط کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ جدلیاتی کشاکش نواہائے راز کے محرم نہ ہونے اور خود موجودات کے دعوتِ نظارہ دینے میں ہے۔ محرم کو جو نسبت حجاب سے ہے، حجاب کو پردہ سے ہے، اور پردہ، ساز کی رعایت سے آیا ہے، اسی طرح نوا، ساز اور پردۂ ساز بھی لازمیت کے رشتے میں ہیں جس سے معنی بندھے ہوئے ہیں، اور کشاکش

سے گرہ در گرہ کھلتے ہیں۔ وہ کان جو شاہد معنی کی موسیقی سے ناآشنا ہیں ساز خود ان کے لیے بمنزلہ حجاب ہے، یا کانوں کے لیے پردہ بن گیا ہے۔ غور طلب ہے کہ 'پردہ' حجاب میں بھی ہے، راز میں بھی، محرم میں بھی، ساز میں بھی اور کان میں بھی ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معنی گستری میں تقلیب وتشکیل کا تہ در تہ جدلیاتی تفاعل غالب کی ہنرمندی کا ایسا کمال ہے جسے غالب کی تشکیل شعر محسوس بھی نہیں ہونے دیتی۔

355 عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہوجانا (قِ+)

یہ غزل نسخۂ حمیدیہ کے حاشیے پر درج ہوئی ہے۔ سابقہ مضمون سے نیا طرفہ مضمون نکالنا کوئی غالب کے یہاں دیکھے۔ کیا بات پیدا کی ہے کہ تشکیلِ شعر شعری منطق کا اعجاز بن گئی ہے۔ قطرہ کا دریا میں ضم ہونا معمولہ وجودی تصور ہے، لیکن اول تو فنا کی تعبیر عشرت سے کر کے فنا کی نفی کو اثبات میں بدل دیا ہے، دوسرے درد کے حد سے گزرنے کو اس کا دوا ہوجانا کہہ کر قولِ محال کی بے ساختہ اور سہج جدلیات سے جو معمائی فضا پیدا کی ہے اس نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ یہ ان اشعار میں ہے جو چلتا ہوا محاورہ بن گئے ہیں۔

360 دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے (قِ+)
ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے (قِ+)
غیر کو یارب وہ کیونکر منعِ گستاخی کرے
گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے (قِ+)
گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے (قِ+)

ہو کے عاشق وہ پری رخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے (ق+)
نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھنچتا جائے ہے (ق+)
سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے (ق+)

یہ 25 برس کے کچھ ہی بعد کی غزل ہے جب پیرایۂ بیان میں رس اور آواز میں جادو پوری طرح آچکا ہے۔ بظاہر کہیں کوئی کلمہ نفی نہیں، کوئی رد یا تردید نہیں۔ لیکن معمولی لفظوں یا افعال کو ایسا گھما دیا ہے کہ اشعار جدلیاتی حرکیات کا چلتا ہوا جادو بن گئے ہیں۔ غالب کے مشہور اشعار کی سحر بیانی کے ہم اس قدر عادی ہوگئے ہیں کہ لفظوں کی تہ میں اور بین السطور جھانکتے ہی نہیں کہ غالب کی متخیلہ اور طرفگیِ بیان کس کس طرح سامنے کے لفظوں کی گردش سے نیا سے نیا نیرنگِ نظر، معنی کا دفتر قائم کررہی ہے۔ مطلع میں / میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے/ خلاف توقع کسی حور شمائل کے مائل بہ کرم ہونے پر ایسا عجیب و غریب مضمون ہے اور اس خوبی سے نفیِ مضمر کو گھمایا ہے کہ شاید ہی کسی نے اس طرح باندھا ہو ○ اگلے شاہکار شعر میں گرمیِ اندیشہ کو تندیِ صہبا سے اور دل کو آبگینہ سے استعارہ کرکے اور پھر پگھلنے سے اس کی تقلیب کرکے سماں باندھ دیا ہے۔ اس شعر کے پیکر خیال کی معنویت کا ذکر اکثر ہوتا رہا ہے۔ ○ تیسرے شعر میں مناسبتیں بھی ہیں، قولِ محال بھی اور استدلال بھی لیکن بادی النظر میں پتہ نہیں چلتا۔ شعر ضرب المثل کا درجہ رکھتا ہے۔ حیا آنا اور شرما جانا دونوں سامنے کے فعل ہیں اور دونوں ہم معنی بھی ہیں، لفظوں کے سُروں کو اس طرح سننا اور بغیر نفی ظاہر کے ایک کو دوسرے سے الگ کرکے ایک اور معنی پیدا کردینا ہنرمندانہ کمال کا معجزہ نہیں تو کیا ہے۔ غور فرمایئے تاویل ہے غیر کو منعِ گستاخی نہ کرسکنے کی اور مرقع کشی ہے محبوب کے حسن و جمال کی جس نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ سبک ہندی میں اوسط درجہ کے مشاق شاعروں کے یہاں تمثیل نگاری زیادہ تر

ایک میکانکی مصنوعی عمل تھا، غالب کے یہاں جدلیاتی حرکیات کی ذرا سی گردش سے یہ کیا کیا چراغاں کرتی ہے صاحب ذوق قاری کے لیے وضاحت کی ضرورت نہیں ○ چوتھے شعر کے بارے میں فقط اتنا اشارہ کافی ہے کہ حسنِ معنی یہاں بھی دو دیسی افعال /کھو جانا/ اور /پا جانا/ کی گردش سے قائم ہوا ہے ○ رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے، سبحان اللہ، تاویل معشوق کے عشق میں مبتلا ہونے سے کی ہے جو خلافِ توقع ہے۔ لفظوں پر غالب کی دسترس کی نوعیت ہر اعتبار سے جادوئی ہے، ہندی دیسی افعال پر دسترس بھی دیدنی ہے ○ غالب چاہیں تو مقابل کا فعل لاکر معنی کو گھما دیتے ہیں اور چاہیں تو ایک ہی فعل کو شق کر کے ایسی کشاکش پیدا کر دیتے ہیں کہ قاری حیرت زدہ رہ جاتا ہے، تصویر جتنی کھینچی جاتی ہے اتنی کھنچ جاتی ہے، لیکن یہاں حسنِ معنی ایک اور معنی کی تقلیب سے بھی پیدا ہوا ہے، یعنی پری وش کا ناز و انداز سے کھنچنا یعنی دکھاوے کا دور ہٹنا یا اپنے حسن و ناز پر اترانا یا غرور کرنا۔ غالب کا حرکیاتی تخلیقی تفاعل یہاں فعل کو شق کرنے سے خاص نسبت رکھتا ہے (ایک اور جگہ 'نہ کھینچو گر تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو') ○ مقطع میں دھوئیں اور سایے دونوں کے تحرک سے نہایت پرلطف امیج سازی کی ہے، دھوئیں کی رعایت سے خود کو آتش بجاں کہا ہے۔ دھواں جب نکلتا ہے تو ہوا کے رخ پر ایک طرف کو بہتا ہے، سایہ بھی جب ڈھلتا ہے تو دور ہوتا جاتا ہے۔ سایہ کی طرح ساتھ رہنا بھی محاورہ ہے اور اس کا الٹ یعنی سایے سے دور بھاگنا بھی محاورہ ہے، یہاں دونوں سے کام لیا ہے اور ایسی بیساختگی سے کہ صنعت گری کا گمان نہیں ہوتا۔ دود آتش کی رعایت سے ہے۔ سایہ پڑا رہتا ہے، آتش بجاں کے پیکر اور دود کی نسبت سے اسے متحرک کر دیا ہے اور شعر پرلطف امیج سازی اور محبت میں محرومی کا منھ بولتا استعارہ بن گیا ہے۔

366 ہرچند ہر ایک شئے میں تو ہے
پر تجھ سی کوئی شئے نہیں ہے (ق+)
ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہرچند کہیں کہ ہے نہیں ہے (ق+)

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب
آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے (ق+)

یہ شعر اُن اشعار میں ہیں جو نسخۂ حمیدیہ کے آخر میں بڑھائے گئے، گویا چوبیس برس کے کچھ ہی بعد لکھے گئے ہوں گے۔ یہ عمر اور حقیقتِ ہستی پر غور وخوض کی یہ نہج غالب کی افتادِ ذہنی اور فکری بالیدگی کو دیکھتے ہوئے خاصا تعجب خیز ہے کہ عرفی و فیضی اور نظیری و ظہوری سے بیدل تک مابعدالطبیعیاتی فکر کی جو روایت تھی اس میں مصدر ہستی، کائنات اور انسان کی ماہیت اور جملہ مظاہر کے باہمی رشتوں پر غور وخوض کرنا بمنزلہ ایک تھیم کے تھا، غالب نے نوعمری میں اس روایت سے استفادہ بھی کیا، اس کو نبھایا بھی اور اسی کم عمری کے زمانے میں اس کو subvert بھی کیا، یعنی اس کی تقلیب بھی کی اور تنسیخ بھی، تقلیب و تنسیخ کے اس عمل میں ان کو سب سے زیادہ مدد جدلیاتِ نفی کے تفاعل سے ملی جس کا لاشعوری فیضان ان کو سبکِ ہندی کی تمثیل نگاری اور خیال بندی سے پہنچا تھا، اور خود ان کی فطری اپج اور افتاد و نہاد نے سونے پر سہاگے کا کام کیا ہوگا۔ یہاں مقتبس اشعار میں پہلا شعر بظاہر سرسری ہے لیکن دوسرا اور تیسرا شعر غیر معمولی ہیں اور غالب کی خاص سہلِ ممتنع سحر بیانی اور منطق شعری کے غماز ہیں۔ پہلے شعر میں تشکیل و ردتشکیل واضح خطوط پر ہے یعنی پہلے مصرع میں جو کہا ہے، دوسرے میں اس کو منقلب کردیا ہے۔ /ہرچند ہر ایک شئے میں تو ہے/ پر تجھ سی کوئی شئے نہیں ہے/ خاطرنشان رہے کہ ردیف /نہیں ہے/ ہے۔ غالب چونکہ دراکِ ذہن سے ہر ہر لفظ کے اندر داخل ہوکر اس کے بطون میں جھانک سکنے اور اس کے معنی کو پلٹ دینے پر قادر ہیں، ان کے نفی آلود تخلیقی عمل کی آگ میں معمولی سے معمولی اور سادہ سے سادہ لفظ بھی سادہ یا معمولی نہیں رہتے۔ غور فرمایئے کہ /نہیں/ کلمۂ نفی ہے، اور /ہے/ 'ہونا' سے ہے یعنی to be۔ فعلیہ خبریہ جزوِ کلمہ /نہیں ہے/ نفی کی نفی ہے یعنی دونوں لفظ ایک دوسرے کا رد یعنی رد در رد ہیں۔ پہلا مصرع / ہاں کھائیو مت فریب ہستی/ 'ہاں' سے شروع ہوتا ہے اور 'ہستی' پر ختم ہوتا ہے۔ لیکن وہیں جہاں /ہاں/ ہے، پاس ہی /مت/ بھی کارفرما ہے۔ پہلا مصرع بطور مبتدا ہے، توجیہہ دوسرے مصرع میں ہے /ہرچند کہیں کہ

ہے نہیں ہے/ کہیں یہاں اصرار کرنے کے معنی میں ہے۔ جدلیاتی کھیل // ہر چند کہیں کہ ہے // نہیں ہے // ان دو ٹکڑوں کی قطبیت میں کھیلا گیا ہے جس نے پہلے 'ہے' کے معنی کو متعین نہیں رہنے دیا، بلکہ 'نہیں' کے بارودی تفاعل سے پاش پاش کر دیا ہے۔ مقطع اس سے بھی آگے ہے۔ پہلے فقط ہستی کی بات تھی۔ اب ہستی و عدم دونوں کو subvert کیا ہے یعنی دونوں پر خطِ تنسیخ کھینچا ہے/ ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب/ ہستی اور عدم ایک دوسرے کا الٹ ہیں، عرفِ عام میں اگر ہستی نہیں ہے تو عدم ہے اور اگر عدم نہیں ہے تو ہستی ہے۔ ہستی و عدم ایک binary ہے جس کے دونوں عناصر ربط و نفی کے نظام میں بندھے ہوئے ہیں۔ زبان کے اصل الاصول کی رو سے ایک کا رد دوسرے کا قبول ہے، یعنی لفظ یا تصور قائم ہی افتراقیت سے ہوتا ہے، لیکن غالب دونوں کی نفی کرتے ہیں، نہ یہ نہ وہ، گویا غالب زبان و معنی کی ایک یکسر نئی گرامر خلق کر رہے ہیں۔ یعنی جب یہ بھی نہیں اور وہ بھی نہیں تو پھر کیا؟ لہٰذا معنی کا کوئی پیکر قائم ہی نہیں ہوتا۔ یہ زبان کی سرحدِ ادراک سے بھی پرے جھانکنا ہے یا خاموشی کی زبان جس کو میکانکیت کی مدد سے بیان نہیں کر سکتے۔ غالب کی جرأت فکر اور جرأت انکار اکثر زبان کی حدود سے آگے جاتی ہے۔ یہ شونیہ ہی نہیں، لائے اعظم یعنی مہاشونیہ مماثل ہے۔ اگلا مصرع اس سے بھی بھیانک ہے/ آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے/ متکلم یعنی میرِ افسانہ کا شق ہو کر دو لخت ہو جانا، یعنی ذات اور ذات کا 'غیر'؛ ذات یا اس کے غیر سے کلام کرنا غزل کی پہلے سے چلی آ رہی شعریات میں نیا نہیں، لیکن اس کی شاید ہی کوئی مثال ہو کہ ذات کے core کو استفہامیہ/ آخر تو کیا ہے/ کے بعد/ 'اے <u>نہیں ہے</u>' / کہہ کر مخاطب کیا ہو، یعنی وہ جو 'نہیں' ہے وہ 'ہے' بھی۔ گویا ''نہیں + ہے'' (لائے اعظم = مہاشونیہ) کو بطور علَم پکارا گیا ہو، یعنی اے فلاں ... اے نہیں! اور ہونا فعل بھی ہے، یعنی اے فلاں جو 'نہیں' بھی ہے اور 'ہے' بھی! اتنا ہی نہیں، شروع کا حصہ طلسم کدۂ ذات میں حیرتِ نفی کا نقیب بن کر آیا ہے۔ یعنی اے نہیں (اے فلاں) جو نہیں ہے، آخر تو کیا ہے؟ غور طلب ہے کہ جو چیز ہے ہی نہیں، یعنی جس کا وجود ہی شونیہ یعنی 'لا' ہے، اسی 'نہیں' سے پوچھا جا رہا ہے کہ آخر تو کیا ہے؟ جب ہستی و عدم دونوں رد

ہو گئے تو ذات بھی رد ہو گئی۔ جب ذات بھی رد ہو گئی (یعنی نفی در نفی یا نفیِ لامتناہی) تو پھر اس کی ماہیت کیا معنی۔ اس نوع کی فلسفیانہ فکر نہ روایتی وجودی تصوف کی مابعدالطبیعیات کا حصہ ہے نہ روایتی ویدانت کا۔ سبک ہندی کی روایت کوئی معمولی روایت نہیں۔ اس میں بہت وسعت اور گیرائی ہے۔ ممکن ہے اس مضمون کے traces اور جگہ ہوں، کیونکہ ہندوستان میں آنے کے بعد تصوف میں بھی مختلف النوع ابعاد پیدا ہوئے، صوفی سنتوں نے بھی فلسفیانہ فکر کی کیا کیا تھاہ لی ہے لیکن غالب کے یہاں اس نوع کا جو جدلیاتی تموج اور تخلیق کاری اور نزاکت فکری ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے۔ سوائے غیر مذہبی بودھی فکر کے کوئی دوسری نظیر ایسی نہیں جہاں اس نوع کی جدلیت اساس تہ در تہ انکاری فکر ملتی ہو۔ زبان کے سامنے کے سادہ سے سادہ انتہائی معمولی لفظوں کو معنی آفرینی اور بدیع گوئی کی اس انتہا تک لے جانا غالب کی معجز بیانی کا کمال نہیں تو کیا ہے۔ اس میں شاید ہی کسی کو شبہ ہو کہ غالب کا تخلیقی عمل اپنی والہانہ باطنی آگ white heat میں لاشعور و وجدان کی ان منزلوں پر ملتا ہے جہاں عارف و اولیا یا یوگی و رشی ہی اپنے ذہن رسا یا کشف و کرامات سے پہنچتے ہوں گے۔ مگر صوفیا کی روحانی منزل طے ہے یعنی عرفان یا نروان۔ یہاں سرے سے کوئی منزل ہی نہیں، کوئی معمولہ مابعدالطبیعیات نہیں، کوئی طے شدہ ایجنڈا نہیں، کوئی روحانی یا ماورائی مقصود ہی نہیں۔ مزید یہ کہ عارف و اولیا کے بارے میں کہا جاتا ہے آں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد۔ غالب کس نوع کی آگہی یا گمشدگی کا پتہ دیتے ہیں۔ چمنستانِ معنی کے صد جلوۂ سرشار کو خلق کر کے وہ حیران تو ہوتے ہوں گے۔ یہ اعجاز نہیں تو کیا ہے کہ تہ در تہ نفی اساس محاورہ خلق کر کے وہ اسے وجدان و احساس اور ابداع و ابلاغ کی ایسی سطح تک لے آتے ہیں جو معنی نادر و نایاب سے لبالب بھری ہوئی ہے، جس کا متن قائم و دائم ہے اور معنی پروری بے حد و حساب۔ ایسے موقعوں پر حیرت زدہ وہ پوچھتے ہوں گے، ''بھائی انصاف سے کہنا اگر ریختہ پایۂ سحر یا اعجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہو گی یا کچھ اور شکل''؟

(ج) متداول دیوان

متداول دیوان کے عمدہ اور نمائندہ اشعار کے تجزیے کثرت سے پیش کیے جاچکے ہیں۔ یہ اشعار ذہن وشعور میں رچے بسے ہوئے نہ ہوں ممکن ہی نہیں۔ ذیل میں اب اشعار صرف مثالاً درج کیے جاتے ہیں، سہی (✓) کے نشان کا مطلب ہے تجزیہ پہلے آچکا ہے، مزید کسی وضاحت کی ضرورت نہیں، بس متن پر نگاہ رکھیں کہ تخلیقیت کس سہولت اور بیساختگی سے جدلیاتی معنی کی سہج کرشمہ کاری کررہی ہے :

364 ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں (1826)
✓

365 ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ
سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں (م)
✓

369 مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرمِ دہقاں کا (م)
✓

369 ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا (م)
✓

375 دیکھنا تقریر کی لذّت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے (م)
✓

375 بس ہجومِ ناامیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذّت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے (م)
✓

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر 380
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر (م)

✓

مہرباں ہو کے بلالو مجھے چاہو جس وقت 381
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں (م)

✓

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستمگر ورنہ 381
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں (م)

✓

وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے 381
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں (م)

✓

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی 382
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی (م)

✓

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر 389
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے (م)

✓

ہم کو ستم عزیز ستمگر کو ہم عزیز 391
نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں (م)

✓

تا پھر نہ انتظار میں نیند آئے عمر بھر 391
آنے کا عہد کر گئے آئے جو خواب میں (م)

✓

392 مجھ تک کب اُن کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں (م)

✓

392 لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں (م)

✓

392 رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں (م)

✓

392 اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں (م)

✓

393 شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں (م)

✓

393 ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں (م)

✓

396 میں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا (م)

✓

396 گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا (م)

✓

397 ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا (م)

✓

397 بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا (م)

✓

397 پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا (م)

✓

397 یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا (م)

✓

398 نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا (م)

✓

399 تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو (م)

✓

401 ہم کو ان سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے (م)

✓

402 بے طلب دیں تو مزا اس میں سوا ملتا ہے
وہ گدا جس کو نہ ہو خوے سوال اچھا ہے (م)

✓

403 ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے (م)

✓

405 ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی (م)

✓

406 ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا (م)

✓

409 حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں (م)

✓

409 چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر یک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں (م)

✓

410 چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رَو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں (م)

✓

423 گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب
آستیں میں دشنہ پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا (م)

✓

424 ہے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشاں اور
کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور (م)

✓

425 ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہیں غالب
قسمت میں ہے مرنے کی تمنا کوئی دن اور (م)

✓

426 رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہوگئیں (م)

✓

428 نَے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے (م)

✓

429 نکتہ چیں ہے غمِ دل اُس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے (م)

✓

429 میں بلاتا تو ہوں اُس کو مگر اے جذبۂ دل
اس پہ بَن جائے کچھ ایسی کہ بِن آئے نہ بنے (م)

✓

430 عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اور بُجھائے نہ بنے (م)

✓

437 قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں (م)

✓

438 غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں (م)

✓

439 وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو (م)
✓

442 نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے (م)
✓

443 ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (م)
✓

443 ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے (م)
✓

444 محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے (م)
✓

444 کہاں میخانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے (م)
✓

447 درد مِنّت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا (م)
✓

447 جان دی دی ہوئی اُسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا (م)
✓

449 لاگ ہو تو اُس کو ہم سمجھیں لگاؤ
جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا (م)

✓

450 قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو (م)

✓

450 یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اُس کا آسماں کیوں ہو (م)

✓

477 کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز (م)

✓

477 تاب لائے ہی بنے گی غالب
واقعہ سخت ہے اور جان عزیز (م)

✓

(د) فقط مصرعے

اب فقط چند مصرعے دیے جاتے ہیں۔ اگرچہ غزل کا واحدہ شعر ہے جو دو مصرعوں سے مل کر بنتا ہے۔ لیکن غزل کا کمال یہ بھی ہے کہ کبھی کبھی فقط مصرع چل نکلتا ہے، محاورہ بن جاتا ہے یا ضرب المثل کے درجے پر فائز ہوجاتا ہے، گویا مصرع بول اٹھتا ہے۔ چنانچہ اگر مصرعے کو بطور واحدہ لیں تو بھی اندازہ ہوگا کہ غالب کی تخلیقیت کس طرح جدلیاتی حرکیات میں سموئی ہوئی ہے کہ یہ سب کچھ فطری اور سہج معلوم ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو کس طرح لفظوں کا جدلیاتی در و بست غالب کے ذہن و خیال میں پیوست ہے، اور نفی بنامِ نفی یا نفی در نفی کے مصرعے گویا موتی کی لڑی سے ڈھلے ڈھلائے چلے آتے ہیں،

ہنرمندی ہنرمندی معلوم نہیں ہوتی اور تشکیلِ شعر اور معنی آفرینی میں جادو کا سا اثر کرتی ہے۔ آرٹ کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ اُس پر آرٹ کا گمان نہ ہو۔ غالب کے جدلیاتی ذہن کا جوہر جو پوری شاعری کی دقیقہ سنجی میں تہ نشیں ہے، یہاں لفظوں کی قبا چاک کر کے اپنی بے ساختہ حسن کاری کے ساتھ صاف سامنے آگیا ہے۔ غالب کے متناقضات کو ان کی قیمت پر قبول کرنے، انتہاؤں کو تحلیل کرنے یا معنی کو عمومیت سے آزاد کرانے کے مقدمے کو نشان زد کرنے کے لیے اگر اور کچھ بھی نہ ہوتو ان مصرعوں کو نگاہ میں رکھنا ہی کافی ہے:

151 ؎ عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

---

153 ؎ لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

---

163 ؎ مشکلِ عشق ہوں مطلب نہیں آساں میرا

---

170 ؎ رنگِ گل آتشکدہ ہے زیرِ بالِ عندلیب

---

170 ؎ صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست

---

170 ؎ کشتۂ دشمن ہوں آخر گرچہ تھا بیمارِ دوست

---

181 ؎ جتنا کہ نا امید تر امیدوار تر

---

182 ؎ صفائے حیرتِ آئینہ ہے سامانِ زنگ آخر

---

184 ؎ غنچے میں دل تنگ ہے حوصلۂ گل ہنوز

---

194 ؎ دشمن سمجھ ولے نگہِ آشنا نہ مانگ

---

204 ؎ اے آگہی فریبِ تماشا کہاں نہیں

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی ص 298

یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے ص 302

جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا ص 318

سادگی و پرکاری بے خودی و ہشیاری ص 319

درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا ص 320

لاکھ پردے میں چھپا پر وہی عریاں نکلا ص 322

سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا ص 322

ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا ص 324

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا ص 327

دعا قبول ہو یارب کہ عمرِ خضر دراز ص 332

اگر ڈھانپے تو آنکھیں ڈھانپ ہم تصویرِ عریاں ہیں ص 337

بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی بارہا نیکی ص 341

خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے ص 343

نقصاں نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی ص 347

جدلیاتی وضع، آزادگی و کشادگی : کہ بامن وسعتِ بتخانہ ہاے ہند و چیں گوید

''سچ بات کا چھپانا آزادوں کا کام نہیں ہے۔ میں آدھا مسلمان کہ جس طرح قیدِ کیش و ملت سے آزاد ہوں، اسی طرح بدنامی اور رسوائی کے خوف سے وارستہ ہوں۔''(13)

— دستنبو

غالب کے جدلیاتی ذہن کی نادرہ کاری کو ہم دیکھتے آئے ہیں۔ غالب کا مسئلہ چونکہ ماورائیت نہیں ارضیت ہے، یعنی سلوک و عرفان نہیں، انسان، حیات انسانی اور اس کی بوقلمونی ہے، اس لیے غالب کے یہاں جدلیاتی فکر سے پیدا ہونے والا آزادی کا احساس پابستگیِ رسم و رہِ عام کے زنگ کو کاٹنے اور قیدِ کیش و ملت سے ورا ہونے یعنی وسعتِ مشرب اور بنی نوع انسان سے محبت کی گوناگوں شکلوں، جمال آفرینی اور آزادگی و کشادگی کے طرح طرح کے پیرایوں میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ اس نوع کی شعریات کی ایک خاص جہت ہے جس پر توجہ ضروری ہے۔

اقرار باللسان اپنی جگہ لیکن جیسا کہ ہم دیکھتے آئے ہیں، غالب روایتی عقیدوں سے بہت آگے تھے اور ان کی طبعی آزادگی ہر مسئلہ میں اپنی راہ نکال لیتی تھی۔ مذہب میں قدامت پسندی اور روشن خیالی میں کشاکش کم و بیش ہر دور میں ملتی ہے۔ غالب تک پہنچتے پہنچتے ہندوستان میں وجودی خیالات اور تصوف میں خاصی توسیع ہو چکی تھی۔ تصوف ملک کے طول و عرض میں رائج تو تھا ہی، چونکہ شاعری کی روح و رواں بھی تھا، عشقیہ شاعری میں حسن و نشاط، جنون و ہوش، ذوق و شوق، سوز و ساز، فنا و بقا سب اسی کے فیضانِ جاریہ سے جڑے ہوئے تھے۔ مقامی اثرات کے تحت تبدیلیاں نہ ہوئی ہوں، ایسا قرینِ قیاس نہیں۔ شبلی جیسے صاحب الرائے محقق اقرار کرتے ہیں کہ ان خیالات کا اصل ماخذ ہندوستان تھا کیونکہ جب تصوف میں وجودی خیالات کا ظہور ہوا تو سوائے ہندوستان کے اس نوع کے خیالات کہیں اور نہیں پائے جاتے تھے:

''رفتہ رفتہ یہ خیال وحدتِ وجود کی حد تک پہنچا یعنی یہ کہ درحقیقت خدا

> کے سوا کوئی اور چیز سرے سے موجود ہی نہیں، یا یوں کہو کہ جو کچھ موجود ہے، سب خدا ہی ہے۔ یہ بتانا مشکل ہے کہ اسلام میں یہ خیال کیونکر آیا، آج کل کے ارباب تحقیق کی رائے ہے کہ یونان اور ہندوستان اس خیال کے ماخذ ہیں، کیونکہ ہندو اور یونانی دونوں ہمہ اوست کے قائل تھے، لیکن اس کا تاریخی ثبوت ملنا مشکل ہے، زیادہ شبہ اس وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ یونانی علوم وفنون کی توسیع واشاعت کا جو زمانہ تھا، یعنی پہلی دو تین صدیاں اس وقت یہ خیال نہیں پیدا ہوا تھا۔ اس مسئلہ کی ابتدا یا ظہور شیخ محی الدین اکبر کے زمانے سے ہوا جو شیخ سعدی اور عراقی وغیرہ کا زمانہ ہے۔''(14)

وحدت وجودی تصورات کا مقامی فکر و فلسفہ سے کیا رشتہ ہے اور ان کی نشوونما کس طرح ہوئی اور ان کے اثرات اردو غزل پر کتنے گہرے اور متنوع ہیں اس سب سے ہم اپنی کتاب 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن وتہذیب' میں بالتفصیل گفتگو کر چکے ہیں۔(15) سردست اپنی رائے کو پیش نگاہ کرنا اتنا ضروری نہیں ہے جتنا ماہرین غالب کی رائے سے حقائق کا اثبات کرنا ضروری ہے۔ حالی سے لے کر خورشید الاسلام اور ظ انصاری تک سب اس بات پر زور دیتے ہیں کہ غالب عالم موجودات کی وحدت کے شدت سے قائل تھے۔ پری گارنا بھی بالاصرار کہتی ہیں ''ان کی فکر کا قولِ متناقض عالمِ امکان کے تمام مظاہر کی وحدت کو ماننے والے تصورِ کائنات میں مضمر ہے۔''(16) اتنی بات اچھی طرح معلوم ہے کہ غالب مذہبی سخت گیری اور تنگ نظری سے کوسوں دور تھے۔ قدیم تصورات کا وہ احترام کرتے ہیں، ساتھ ہی قدم قدم پر قدامت شکنی بھی کرتے ہیں۔ ان کے جدلیاتی رویوں اور ذہن کو سمجھنا قول متناقض اور اس کی وحدت کو سامنے رکھے بغیر ممکن نہیں۔ انھیں اپنی آزادگی اور وارستگی پر فخر تھا اور وہ کھل کر اس کا اظہار کرتے تھے، لیکن جیسا کہ ہم نے دیکھا مذہب اور تصوف سے وابستگی کا کوئی موقع وہ ہاتھ سے جانے بھی نہیں دیتے تھے۔ یہ آزاد خیالی چونکہ احکام وفرائض سے ٹکراتی تھی وہ طرح طرح سے اس کی توجیہات بھی پیش کرتے ہیں جیسا کہ ان معاملوں میں حالی سے ان کے کھلم کھلا اختلاف اور دبے لفظوں میں حالی کی شکایت سے ظاہر ہے۔(17) تو کیا اسے بھی ان کے جدلیاتی ذہن کا قول متناقض میں ارتباط

پیدا کر لینے کا کرشمہ سمجھا جائے، اس کا سادہ جواب آسان نہیں ہے۔

وجودی خیالات کے ضمن میں غالب نے اپنے نظریات کے بارے میں کئی جگہ اظہارِ خیال کیا ہے مگر جتنی تفصیل وتشریح حضرت جی غمگین دہلوی کے نام فارسی خطوط میں ملتی ہے کہیں اور نہیں ملتی۔ یہ خطوط خواجہ احمد فاروقی نے رسالہ اردوئے معلیٰ کے غالب نمبر حصہ دوم (1961) میں شائع کیے تھے۔[18] کچھ مدت بعد غالب نمبر حصہ سوم میں دو عالمانہ مضامین سید محمد علی شاہ میکش اکبرآبادی[19] اور شبیر احمد خاں غوری[20] کے شائع ہوئے جن میں غالب کی آرا اور فکری رویوں پر محاکمہ کیا گیا تھا۔ ان سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب کی تعبیریں، تعبیروں سے زیادہ تاویلیں تھیں اور ان میں غالب کی جدلیاتی تخلیقیت کو خاصا دخل تھا۔ ذیل میں دونوں عالموں کی آرا کے بعض نکات جو فیصلہ کن ہیں بصورت تلخیص درج کیے جاتے ہیں:

میکش اکبرآبادی:

''ویدانتی عقیدہ یا ویدانتی اور صوفیانہ ملے جلے نقطۂ نظر رکھنے والوں میں غالب کا نام سرِفہرست ہے۔[21] وہ وحدت الوجود کے قائل ہیں، ابنِ عربی کے معتقد ہیں اور اس عالم کو اصنامِ خیالی سمجھتے ہیں، لیکن کہیں ایسے شعر بھی کہتے ہیں جن سے یہ عالمِ حقیقت کا عین اور مظہرِ حق ثابت ہوتا ہے۔''[22]

غمگین دہلوی کے نام خطوط میں غالب لکھتے ہیں:

''... وجود ایک ہے اور خدا کے سوا کوئی موجود نہیں ہے جو کچھ ہمیں نظر آتا ہے اور اس کے علاوہ جو کچھ بھی خدا کے سوا ہے اور جسے موجود سمجھ رہے ہیں یہ سب معدوم ہے جو کبھی موجود نہیں ہوا۔ یہ سب وہم کا شعبدہ ہے کہ ہم معدوم کو موجود سمجھ رہے ہیں۔ ذکر وفکر اور صوفیانہ اشغال اور ریاضت ومجاہدہ کا ماحصل یہ ہے کہ انسان بے خبری اور بے خودی میں غرق ہوجائے۔ ... یہ عالمِ محسوسات اور یہ کائنات اور اس کے افراد و اشخاص عالم، کائنات اور افراد نہیں ہیں بلکہ ان کے اعیانِ ثابتہ ہیں کیونکہ کہا گیا ہے کہ اعیان نے وجود کی بو بھی نہیں سونگھی۔ وہ جس طرح ازل سے علم الٰہی میں ہیں۔ اسی طرح اب بھی ہیں اور وہ علم سے

خارج میں کبھی نہیں آئے، نہ آئیں گے:

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

خدا کی ذات تغیر اور انتقال سے پاک ہے اور صوفیوں نے اعیانِ ثابتہ کو عینِ ذات کہا ہے اس لیے ان میں بھی تغیر و انتقال نہیں ہے اور جب تغیر و انتقال نہیں ہے تو اعیان نے ظہور بھی نہیں کیا ہے۔ ابنِ عربی نے فرمایا ہے کہ حق محسوس ہے اور خلق معقول ہے۔ اس کا مطلب بھی یہی ہے کہ مخلوق محض وہم ہے۔" (اردو ترجمہ میکش اکبرآبادی)(23)

"حضرت شیخِ اکبر محی الدین ابنِ عربی نے ان مسائل کو علمی اور عقلی حیثیت سے پیش کیا اور اپنی تصانیف کا موضوع بنایا۔ فصوص الحکم ان کی مشہور اور غیرفانی تصنیف اسی مسئلے کی تشریح پر ہے۔ ابنِ عربی اور ان کے شارحین نے اس نظریے کی تشریح تنزلات اور اعیان کے نظریے سے کی ہے اور ابنِ عربی کے شارحین نے ان نظریوں پر تفصیل سے لکھا ہے۔ اعیان اور تنزلات کا نظریہ صراحت سے اس عالم کو عینِ حق ثابت کرتا ہے اس لیے ویدانت کے نظریے سے مطابقت نہیں رکھتا۔ جبکہ مرزا غالب اشارتاً تنزلات سے انکار کرتے ہیں لیکن اعیان کے نظریے کو اپنا مقصد ثابت کرنے کے لیے تاویل کر کے قبول کر لیتے ہیں۔"(24)

شبیر احمد خاں غوری

"غالباً شاہ غمگین ہی نے فصوص الحکم کے اس قول کو اپنے سابق مکتوب میں نقل فرمایا تھا کہ:

"ماشمت الاعیان رائحة الوجود"

اعیانِ ثابتہ نے تو وجود کی بُو تک نہیں سونگھی۔ یہ شیخ ابنِ عربی کا قول ہے جس سے اختلاف کی بڑے سے بڑے محقق میں جرأت نہیں تھی، غالب کا تو کیا مذکور۔ لہٰذا انھیں اس کی تاویل کرنا پڑی، چنانچہ شاہ غمگین جی کو اسی مکتوب میں غالب لکھتے ہیں:

''آنچہ در باب ماشمت الاعیان رائحۃ الوجود فرد ریختہ کلکِ مشکیں رقیم است حق حق و عین حق محض حق است۔ لیکن بخاک پاے حضرت سوگند کہ عقیدہ این روسیاہ نیز خلاف آن نیست و غلیظ نہ نوشتہ ام۔''

اس کے بعد متصوفین کے اس مسلمہ قول سے انحراف کی تائید کے لیے فرماتے ہیں کہ اعیانِ ثابتہ کو وجودِ مطلق کے ساتھ وہی تعلق ہے جو خطوطِ شعائی کو آفتاب کے ساتھ یا نقوشِ امواج کو سمندر کے ساتھ ہوتا ہے۔ وجود صرف ایک ہی ہے اور اعیانِ ثابتہ کا وجود محض واجب الوجود کا وجود ہے۔(25)

اس کے بعد غالب فرماتے ہیں کہ شیخ کا مقصد اس ''ماشمت الاعیان رائحۃ الوجود'' سے یہ ہے کہ یہاں وجود سے مراد ہستی موہومی ہے یعنی ظاہری و نمایشی اور یہ اپنی جگہ ثابت ہے کہ واجبِ تعالیٰ پر تغیر ناممکن ہے۔ پس شیخ ابنِ عربی کا مقصد یہ ہے کہ اعیانِ ثابتہ کبھی بھی وہمی نمایش اختیار نہیں کرتیں اور یہ نمایش محض توہم اور باطلِ محض ہے اور یہ انتقالات و توہمات و تنزلات سب اعتباری ہیں نہ کہ حقیقی۔(26)

آخر میں غالب بڑے اشتیاق سے آرزو کرتے ہیں کہ اسی عدمیتِ اصلی کی طرف لوٹ جاؤں اور اسی ہمہ اوست میں مشغول ہو جاؤں:

''خدایگانہ چشم برہوا اندوختہ بلکہ دل در بیرنگی بستہ ست۔ ہمیں بحث اعیانِ ثابتہ کہ مذکور شد نظر گاہ وسعت من در آن است کہ بہ عدمیتِ اصلی خود باز گرم روگردانم و نہ شغلے و نہ ریاضت۔ مصرع:

دانی ہمہ اوست ورنہ دانی ہمہ اوست۔''

آگے چل کر فرماتے ہیں کہ ہر چند مجھے تصوف سے کوئی سروکار نہیں ہے مگر قسّامِ ازل نے یہ مسائل تصوف شروع ہی سے میرے ضمیر میں ودیعت فرما دیے ہیں:

''جناب عالی من مرد سپاہی زادہ، بے علم جاہلم۔ پدران من از ترکان صحرا نشین بودند .. مرا بہ تصوف چہ پیوند۔ بہ درویش چہ نسبت۔ واللہ حال جز این قدر نیست کہ واحدیتِ وجود و عدمیتِ اشیا در ضمیرم فرود آوردند۔''

اور آگے چل کر اپنی علمی و عملی زندگی دو لفظوں میں بیان کر دیتے ہیں:

''من می دانم کہ یکی ہست و جزاو ہیچ نیست۔ و دیگر ہمت من از سعی و ریاضت دولت و مال منحصر بریک دو پیمانۂ شراب است کہ بشب درکشم و مست بخسپم۔ نہ دین دانم نہ دنیا۔ اللہ بس ماسوی ہوس۔''(27)

غرضیکہ دونوں علما متفق ہیں کہ غالب کی تاویل میں ان کی تخلیقیت اور جدلیاتی فکر کارفرما ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ تاویل غالب کی آزاد خیالی اور جدلیاتی وضع کے عین مطابق ہے، غور طلب ہے 'دانی ہمہ اوست ورنہ دانی ہمہ اوست' اور یہ بھی کہتے ہیں کہ 'نہ دین دانم نہ دنیا۔ اللہ بس ماسوی ہوس'۔ غالب کا ایک ایک لفظ اس افتاد و نہاد کی گواہی دے رہا ہے جو ان کی آزادگی اور حرکیاتِ نفی کے ہر ہر قدم میں پیوست ہے۔

اس ضمن میں پری گارنا کے تبصرہ سے بھی غالب کی فکر کی جدلیت کی توثیق ہوتی ہے:

''غالب کی تشریحات کی خصوصیت تصوف کے بعض نظریوں کی خاصی آزادانہ توضیح ہے۔ اس بنا پر متعدد محققین کا خیال ہے کہ یہ ہندو مت اور خصوصاً ویدانت کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ لیکن اس خیال کو رد کرنا بھی مناسب نہ ہوگا کہ یہ ان کی قوتِ مخیلہ اور مجازی تصورِ کائنات کا بھی نتیجہ ہوسکتا ہے۔ اس کائنات میں جگہ صرف شاعرانہ اقوالِ متناقض اور تضادات کے لیے ہے۔ لیکن اس کائنات میں زندگی کے تضادات، وحدتِ کائنات اور اس کے تمام عناصر کے ربط باہمی کے عظیم تصور سے اور عالمِ امکان کے ہر ذرے کے وجود میں مضمر گہرِ معنی کو تسلیم کرنے سے دور ہوجاتے ہیں .. غالب کی تشریح میں وحدت الوجود کا نظریہ اپنی منطقی حد تک پہنچا دیا گیا ہے۔ اس کے لیے اُس ویدانت کی حدود بھی تنگ ہیں جو اس کائنات کو فریبِ نظر یا مایا تو قرار دیتی ہے، لیکن اس کے باوجود اس کو عدمِ محض نہیں مانتی۔''(28)

یہ عدمی عدم یا عدمِ محض کا تصور وجودی یا ویدانتی نہیں، بودھی شونیہ ہے۔ یہاں یہ نکتہ اہم ہے جس کا متن کے تجزیوں میں ہم بار بار اعادہ کرچکے ہیں کہ ویدانت یا مایا میں عدمِ محض کی گنجائش نہیں کیونکہ اس کی رو سے آتما پرماتما ایک ہیں، برہمہ یعنی ذاتِ مطلقہ کائنات کے ذرہ ذرہ میں جاری و ساری ہے، یعنی کائنات بجنسہٖ برہمہ ہے عدمِ محض نہیں۔ وجودی

موقف ملتا جلتا ہے کہ ہستیِ واجب الوجود وحدت مطلقہ ہے جو محدود انائے انسانی سے الگ نہیں، گویا کائنات جلوہ گاہِ صفات ہے، اور صفات سے ذات الگ نہیں، چنانچہ کائنات عدمِ محض نہیں۔ عدمِ محض کا تصور جو غالب یا بعض صوفیا کے یہاں بار بار ابھرتا ہے، ذات وصفات، نیز روح کے تصور کے رد در رد پر منتج ہوتا ہے۔ یہ وجودی خیالات سے اخذ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ پری گارنا جس چیز کو وجودی توجیہہ کا منطقی حد تک پہنچانا کہہ رہی ہیں، وہ صاف صاف over streching ہے۔ یہ تو وہ بھی تسلیم کرتی ہیں کہ عدمِ محض کا خیال ویدانت یا تصوف سے اخذ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن یہ وجودی توجیہہ کو منطقی حد تک پہنچانا بھی نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ بودھی اثرات ایران و توران تک پھیلے ہوئے تھے۔ عدمِ محض کے تصور کا سرا سوائے بودھی سرچشموں کے کہیں اور تک نہیں پہنچتا۔ یہ بودھی فکر ہی سے عام ہوا، اور سوائے جدلیاتی منطقی رد در رد کے شونیہ کا سراغ کہیں اور نہیں ملتا، لیکن چونکہ یہ تصور خاصا پیچیدہ اور گرہ در گرہ ہے، صدیوں کے عمل و تعامل سے یہ تحلیل ہوکر وجودی ماورائیت میں مل کر اس کے مماثل نظر آنے لگا حالانکہ اصلیت یہ نہیں ہے۔ پری گارنا ویدانت اور مایا تک تو ٹھیک پہنچ گئیں لیکن اس سے آگے نہیں بڑھ پائیں۔ ویدانت اور مایا کا ذکر تو میکش اکبرآبادی نے بھی کیا ہے اور شبلی اور دوسرے علما بھی کرتے ہیں۔ لیکن اگر سنگ و خشت کے آثار و نشانات بامیان و افغانستان و خراسان و بلخ و بخارا تک پائے جاسکتے ہیں تو ذہنی تصورات کے بارے میں اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ نامحسوس طور پر ملکوں ملکوں اجتماعی حافظے کی لاشعوری گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں اور آر کی نقوش کہاں سے کہاں تک تہوں میں پیوست ہوجاتے ہیں ہرچند کہ دکھائی نہیں دیتے۔

قطع نظر تصوف اور ویدانت اور بودھی فکر کی متعینہ اور ضابطہ بند مذہبی بحث کے، غالب کا جدلیاتی مزاج جس کو ویسے ہی منقلب کردیتا ہے، ہم غالب کے بارے میں پہلے سے کہتے آئے ہیں کہ وہ ہر موصولہ و معمولہ کو جوں کا توں نہیں رہنے دیتے (عقائد سمیت)، اور ان کے یہاں کارگر رہتی ہے فقط نفی اساس جدلیاتی حرکیات جو سرتا سر تخلیقی ہے۔ اس مقام پر ہمیں شیخ محمد اکرام کی یہ رائے خاصی معنی خیز معلوم ہوتی ہے گویا وہ ہماری

ہی بات اپنے تمثیلی پیرائے میں کہہ رہے ہیں۔

مولانا مہر نے غالب پر اپنی کتاب میں غالب کو غالبؒ لکھا تھا اور انھیں ولی بتانے کی کوشش کی تھی۔ اس پر شیخ محمد اکرام نے اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہوئے لکھا تھا:

> ''واقعہ یہ ہے کہ احترام وعقیدت کے اس غلط اظہار کے لیے نہ صرف مرزا کی زندگی کے بعض ناقابلِ انکار واقعات سے چشم پوشی کرنی پڑتی ہے بلکہ غالب کی شگفتہ اور بوقلموں شخصیت کے ساتھ بھی یہ ایک بے انصافی ہے کہ اُسے اس طرح محدود اور یک رخے طریقہ سے پیش کیا جائے۔ معتقدین چاہتے ہیں کہ تقدس و ولایت کے ایک مختصر شوالے میں غالب کی مورتی رکھی جائے جس کے سامنے لوگ سرِ نیاز جھکائیں اور اعتقاد کی گردنیں خم کریں۔ لیکن وہ نہیں دیکھتے کہ بعض مجسموں کا قد و قامت اتنا بڑا ہوتا ہے کہ وہ مختصر شوالوں میں نہیں آسکتے۔ اور ان کے لیے یہی بہتر ہے کہ انھیں ان کے حال پر آزاد چھوڑ دیا جائے تاکہ ان کا قد و قامت پوری شان دلربائی کے ساتھ نمودار ہو ... مرزا کا دل یوگیوں یا ولیوں کا دل نہ تھا بلکہ مرزا شاید روایتی اصولوں کے مطابق فرشتہ یا ولی بننا قبول بھی نہ کرتے۔''(29)

یہ رائے جیسے خود ہمارے دل کی آواز ہے کہ غالب جیسی جدلیاتی شخصیت کو روایتی طور پر 'محدود' اور 'یک رخے' طریقہ سے پیش کیا ہی نہیں جاسکتا، اور واقعی بعض مجسموں کا قد اتنا بڑا ہوتا ہے کہ انھیں شوالوں میں نہیں رکھا جاسکتا۔ بیشک غالب کو ولی یا فرشتہ بننا قبول نہیں ہوتا، دیوتا بھی نہیں۔ اور ان کا ذہن یوگیوں یا ولیوں کا ذہن بھی نہیں تھا۔ لیکن ان کا ذہن عام انسان کا ذہن بھی نہیں تھا، یہ ایک غیر معمولی طور پر خلّاق اور درّاک شاعر کا ذہن ہے جو ہر طرح کے قولِ متناقض میں ارتباط پیدا کر کے ایک الگ طلسمات پیدا کرسکتا ہے۔ شاعر کی واقعاتی سفید و سیاہ کی میکانکی دنیا سے اس کے فکر و تخیل کی طلسماتی دنیا پر دلالت کرنا یوں بھی قرین انصاف نہیں ہے۔

ہم خود پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ ان مسائل پر سادہ، یک طرفہ یا مطلق گفتگو نتیجہ خیز نہیں ہوسکتی، نیز شاعر کی واقعاتی زندگی اور تخیلی دنیا کے فرق کو نظر میں رکھنا بھی ضروری

ہے۔ باب چہارم میں اس بارے میں جو عرض کیا گیا تھا اس کے چند جملوں کا اعادہ یہاں غیرمناسب نہ ہوگا:

> غالب ایک عملی دنیادار انسان بھی تھے۔ اپنے زمانے کے انسانوں کی طرح ان کے بھی دنیوی معاشرتی مذہبی عقائد اور رویے تھے اور متعدد مسائل و مصائب بھی، ان میں تناقض بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن تخلیقی دنیا میں وہ اس سب سے بے لوث، الگ اور مختلف بھی ہوسکتے ہیں۔ تخلیقی دنیا ذہنی آزادی کی وہ دنیا ہے جہاں دنیوی آلائشیں پگھل جاتی ہیں اور تخلیق کی آگ یا white heat سے نکل کر ایک ایسا جادوئی جدلیاتی جہانِ معنی وجود میں آجاتا ہے (جس کی اپنی تعبیریں اور تاویلیں ہیں) جس کی اپنی زمین اور اپنا آسمان ہے، اپنے دشت و صحرا ہیں، جہاں دریا خاک پہ جبیں گھستا ہے اور منزلیں و بیاباں رفتار سے آگے بھ گتے ہیں۔ غالب اپنی دنیوی زندگی میں صوفیِ صافی، رند و پارسا، شیعی و سنی، رافضی و مادرالنہری، گنہگار و خطاکار، کیا کیا نہیں ہوسکتے، لیکن اپنی تخلیقی دنیا میں وہ ایک الگ مقام پر ملتے ہیں جہاں دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں، جہاں وہ عذاب وثواب کی ہر گرفت سے ورا ہوجاتے ہیں۔ چنانچہ شاعری سے بحث کرتے ہوئے ہمارا سروکار اُس جلوۂ صدرنگ اور تخلیقی نورِ بصیرت سے ہونا چاہیے جو غالب کے جہانِ معنی سے پھوٹتا ہے۔

چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی شاعرانہ عظمت کسی مخصوص مکتبِ فکر یا متعینہ ضابطے پر دلالت نہیں کرتی۔ یہ اُس جدلیاتی حرکیات یا معنویت کی نادرہ کاری سے عبارت ہے جو اپنا جواز آپ ہے اور اعلیٰ ترین فنکاری سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کی شاعری کی اساس آزادگی، جرأت فکری اور جذبات کی تمازت پر قائم ہے جن سے زندگی کے حُسن اور حقیقت کو دیکھنے کا ایک حیات افروز نقطۂ نظر ہاتھ آتا ہے۔ غورطلب ہے کہ اس ضمن میں غالب کے جدلیاتی ذہن کے نورِبصیرت سے کیا کیا نیرنگِ نظر ابھرتا ہے، تعصّبات کے گرد و غبار میں گھری اس مکروہ دنیا کے لیے غالب کی آواز روشنی کا کیسا منارۂ نور ہے، اور اپنی ابداع فکری سے وہ انسانی شرف وسربلندی پر کس طرح ہمہ پہلو اصرار کرتے ہیں اور زندگی کے

جشنِ جاریہ کے لیے آزادگی ونشاط کی شاہراہ کھول دیتے ہیں۔

نہیں بھولنا چاہیے کہ غالب کی تخلیقیت میں آزادگی و وارستگی کا احساس سرشاری و سرمستی کی حد تک ہے۔ وہ کسی حالت میں کسی قیمت پر اس سے ہاتھ اٹھانے کو تیار نہیں۔ اس معاملے میں وہ بڑے سے بڑے صوفیوں اور قلندروں کی طرح ہیں۔ یہ سرشاری و سرمستی جیسی رومی کے یہاں ہے، یا جیسی کبیر، تکارام، بلھے شاہ، نانک، وارث شاہ، بابا فرید یا بیدل کے یہاں ہے، غالب کے یہاں بھی ہے، لیکن اس کی نوعیت ذرا الگ ہے۔ یہ شاعر آپ کو جھنجھوڑتے ہیں، ہلا کے رکھ دیتے ہیں، گرفت میں لے لیتے ہیں، آپ ان کو سننے سے درگزر نہیں کرسکتے۔ یہ مست و بیخود کر کے اندر تک اتر جاتے ہیں، نیند میں خلل ڈال سکتے ہیں۔ ان کی معیت میں گزرا ہوا وقت وجود کا حصہ بن جاتا ہے، اور اندر ہی اندر کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے۔ لیکن یہ سب مشرق کی ماورائیت اور مطلقیت کے صدیوں سے بہتے چلے آرہے سرچشمہ کے شاعر ہیں۔ غالب کو یہ سب فیضان نہ پہنچا ہو ایسا نہیں ہے، لیکن اعجوبہ یہی ہے کہ غالب کی آزادگی اور سرشاری ماورائیت اور مطلقیت کے سرچشمہ کی سرشاری نہیں۔ اس کا سرچشمہ دوسرا ہے۔ یہ ارضیت کے گوناگوں رنگوں میں رنگی ہوئی ہے، اور کرشمہ یہی ہے کہ غالب ارضیت کے جلوۂ صدرنگ اور نیرنگِ نظر کی سرمستی و سرشاری کو اس سطح تک بلند کردیتے ہیں کہ ان کی تخلیقی واردات کسی ماورائیت کے تجربہ سے کم محسوس نہیں ہوتی۔ ایسے لمحوں میں ان کی سرشاری اور سرمستی حقیقت کے ازلی آہنگ کا حصہ بن جاتی ہے اور آزادی کے لازوال سُروں سے مل کر سحر و اعجاز کا درجہ پالیتی ہے۔

ذیل کے اشعار نوع بشر کی آزادگی و وارستگی کے اس بڑے سیاق میں غور سے پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔ جن اشعار کے تجزیے پہلے آچکے ہیں ان کو سہی (✓) سے نشان زد کردیا ہے۔ باقی اشعار کے مختصر تجزیے پیش ہیں اس گزارش کے ساتھ کہ اب متنِ شعر مرکز میں رہے۔ حسب سابق اشعار تاریخی ترتیب سے دیے ہیں تاکہ دیکھا جاسکے کہ یہ روش کم و بیش زندگی کے ہر دور میں موجود رہی ہے:

کفر ہے غیر از وفورِ شوق رہبر ڈھونڈھنا 188
راہِ صحرائے حرم میں ہے جرس ناقوس و بس (نخ)

کفر اور ناقوس کی مناسبت ظاہر ہے۔ یہ دونوں تقلیب ہیں راہِ صحرائے حرم کی۔ غالب کہتے ہیں کہ سوائے شدتِ شوق کے کسی دوسرے کو رہنما بنانا بمنزلہ کفر کے ہے۔ اور تو اور راہِ حرم میں جرس کی آواز (جو زائرین کی رہنمائی کرتی ہے) بھی بمنزلہ ناقوس کے ہے جو بتخانے کی علامت ہے۔ غالب کی جدلیاتی فکر کفر و ایمان یعنی ناقوس و جرس دونوں کو رد کرتی ہے کہ دونوں تعینات کا شکار ہیں اور آزادگی کے آڑے آتے ہیں۔ غالب کی آزادگی اور وارستگی سوائے اپنے ذہن وشعور اور وفورِ شوق کے کسی کو رہنما بنانے کے حق میں نہیں۔

201 غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم (نخ)

✓

204 دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں (نخ)

✓

207 زمانہ سخت کم آزار ہے بجانِ اسد
وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں (نخ)

چونکہ غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس، اس لیے توقع کے زیادہ رکھنے اور زمانے کے کم آزار ہونے میں نسبت معکوس قائم کی ہے، اور اس نفی اساس حرکیات کے شعری تفاعل سے زمانے کے آزار کا ڈنک نکال دیا ہے۔ غور طلب ہے کہ استدلالاً زمانہ جو اصلاً در پے آزار ہے، توقع کے زیادہ رکھنے کی وجہ سے 'کم آزار' ہی نہیں 'سخت کم آزار' معلوم ہوتا ہے جو دال ہے آزادگی کے اعلیٰ منصب پر۔ مضمون وہی ہے، لیکن غالب کے 'دستِ ہنرمند' میں ایسا کمال ہے کہ خیال کیسا ہی پیش پا افتادہ یا مضمون کتنا ہی پرانا ہو، جس چیز کو غالب کا ذہن چھو دیتا ہے، اُس کو اچھوتا بنا دیتا ہے۔ استدلال کی طرفگی اور سادہ الفاظ کی پُر پیچ گیرائی سے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔

218 حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو (نخ)

✓

224 بزم ہے یک پنبۂ مینا گدازِ ربط سے
عیش کر غافل حجابِ نشۂ محفل نہ پوچھ (نخ)

✓

237 درد نا پیدا و بے جا تہمتِ وارستگی
پردہ دارِ یاوگی ہے وسعتِ مشرب مجھے (نخ)
طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے (نخ)

پہلا شعر متداول دیوان میں نہیں دوسرا ہے۔ دونوں اشعار آزادہ روی پر دلالت کرتے ہیں بلکہ اس سے بھی ورا ہیں۔ پہلے شعر میں وسیع المشربی کو یاوگی کا پردہ دار کہا ہے۔ تناؤ اور نفی کا ایسا ہی رشتہ شعری تشکیل میں نفی کا پیچ ڈال کر درد اور وارستگی میں بھی پیدا کیا ہے۔ غالب دردِ عشق کی ردتشکیل کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ میں درد سے متصف ہی نہیں ہوں کہ وارستہ کہلاؤں۔ کاش ایسا ہوتا، میرے لیے تو وارستگی بھی گویا تہمت ہے۔ گنہگار ہوں، یاوگی (بیہودگی) میں بسر کرتا ہوں، اتنا بس ہے کہ وسیع المشرب ہوں، اور اسی وسیع المشربی نے میری یاوگی کا بھرم رکھ لیا ہے، ورنہ وارستگی اور آزادگی کے درجات تو بہت بلند ہیں۔ دوسرا شعر قیامت کا ہے اور غالب کی رد اندر ردنوع کی جدلیاتی روشِ خاص کا مظہر بھی۔ آرزو اور شکست آرزو کی نحوی تشکیل ہی مبنی برحرکیات نفی ہے جس سے شعر آزادگی اور بے نیازی کا مرقع بن گیا ہے۔/آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے/ یہاں نہ آرزو وضعی معنی میں ہے نہ شکستِ آرزو، دونوں معنی ایک دوسرے کے رد میں متصادم ہیں اور دونوں وہ نہیں رہے جو بالعموم وہ ہیں۔ ایک الگ ہی کیفیت پیدا ہوگئی۔ اگرچہ کہا یہ ہے کہ میرا مطلب شکستِ آرزو سے ہے، لیکن آرزو بھی تو ایک خیالی پیکر ہی

ہے جو شعر پڑھتے ہوئے ذہن میں موجود رہتا ہے۔ دونوں کے تصادم سے، یا دونوں کے جدلیاتی عمل سے ایک نیا، انوکھا، پیچیدہ معنی خلق کرنا، یا متصادم محور پر معنی کو گھما دینا جو نہ یہ ہو نہ وہ ہو، غالب کی تشکیلِ شعر کا خاص پیرایہ ہے۔ کہتے ہیں کیا کروں مجبوری سی مجبوری ہے، طبیعت ہی لذت ہائے حسرت کی مشتاق ہے۔ کوئی سمجھے کہ میں آرزو کرتا ہوں، ہرگز نہیں، میرا مطلب تو آرزو سے شکستِ آرزو ہے۔ ظاہر ہے کہ تعینات سے بچنے یا بچی اور بے لوث آزادگی کی راہ اور ہو بھی کیا سکتی ہے۔

286 اسد وارستگاں باوصفِ ساماں بے تعلق ہیں
صنوبر گلستاں میں بادلِ آزادہ آتا ہے (نخ)

سرو کو سرو آزاد کہا جاتا ہے۔ وہی نسبت آزادگی کی صنوبر سے بھی ہے کہ باغ میں اپنے بل پر سر اٹھا کے سیدھا کھڑا ہوتا ہے اور بے تعلق رہتا ہے۔ غالب کی پُر پیچ فکر ہر شئے کو منقلب کر کے دیکھتی ہے، وارستگی بے تعلق اس لیے نہیں کہ بے سامان ہے۔ غالب اس کی تقلیب کرتے ہیں، یہ مبتدا ہے خبر دوسرے مصرع میں ہے اور استدلال شاعرانہ یہ ہے کہ صنوبر گلستاں میں بادلِ آزادہ آتا ہے، یعنی آزادگی بذاتہٖ سرو کی ذات ہے، صفت نہیں، غالب کی نفی اساس نظر نہایت باریکی سے خیال بندی کرتی ہے۔ یہاں نکتہ 'بادلِ آزادہ' سے پیدا کیا ہے، اور یوں معمولہ بے سامانی کا وصف جاتا رہا، یعنی صنوبر کی وارستگی باوصف ساماں استدلالاً قائم ہوگئی اور مضمون آفرینی اور طرفگی کا حق بھی ادا ہوگیا۔ دوسرے لفظوں میں وارستگی و آزادگی کا تعلق ذات سے ہے صفات یا سروسامان سے نہیں۔

355 بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہوجانا (ق+)

وسیع المشربی کا جواز یہ کہہ کر پیدا کیا ہے کہ جلوۂ گل خود ذوقِ تماشا کی تحریک کرتا ہے، آنکھ کا کام یہ ہے کہ ہر کیفیت میں کھلی رہے۔ مگر جلوۂ گل بھی تو محدود ہے کچھ رنگوں کی نمو تک، اور 'ہر رنگ' کی جلوہ نمائی تحدید کی نفی ہے۔ غالب نے یہ کہہ کر/چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہوجانا/ غیر مشروط آزادگی پر اصرار کیا ہے جو بے لوثی و بشارتِ ازلی کا

استعارہ ہے۔

361 مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے
بھوں پاس آنکھ قبلۂ حاجات چاہیے (قِ+)
مَے سے غرض نشاط ہے کس رُو سیاہ کو
اک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیے (قِ+)
ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے (قِ+)
سر پائے خُم پہ چاہیے ہنگامِ بے خودی
رو سوے قبلہ وقتِ مناجات چاہیے (قِ+)
یعنی بحسبِ گردشِ پیمانۂ صفات
عارف ہمیشہ مستِ مَے ذات چاہیے (قِ+)

ان اشعار کی تشکیل میں مذہب کی امیجری اور پیکرخیالی کا اپنا لطف ہے۔ لیکن یہ اکہرے نہیں۔ ان کی ردتشکیل خمریات کے ان خیالی پیکروں اور تصورات سے ہوئی ہے جو تصوف میں رائج ہیں۔ تیسرے شعر میں امیجری بظاہر گلشن کی ہے لیکن کیفیت وہی بہجت و نشاط و آزادگی و وسعتِ مشرب کی ہے۔ بھوں کو محرابِ مسجد سے اور آنکھ کو میخانہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ قبلۂ حاجات جو کلمۂ تعظیم ہے، مسجد کے ضلع کا لفظ بھی ہے۔ مسجد کے زیرِ سایہ خرابات کی خواہش جو عین بدعقیدگی ہے یہاں شوخی آمیز آزادگی کی تمنا پر دال ہے۔ اور استدلال شاعرانہ یہ ہے کہ قدرت کا اصول ہے کہ بھوں یعنی محراب کے پاس آنکھ کا میخانہ ہے۔ اگلا شعر ہرچند کہ نشاطیہ ہے لیکن غالب نشاط کے معمولہ معنی کو ردتشکیل کرتے ہیں کہ مَے سے میری غرض نشاط سے ہے ہی نہیں، میرا مقصود تو شب و روز کی بیخودی ہے۔ یہاں لفظ رو اور سیاہ میں بھی جدت پیدا کی ہے کہ مَے سے چونکہ غرض نشاط ہے ہی نہیں، اس لیے روسیاہی کا الزام بھی پلٹ گیا۔ اور اس کا بالعکس، یعنی بیخودی و رندی یا آزادگی بمنزلہ سرخروئی کے راسخ ہوگیا۔ رو اور سیاہ، اور دن اور رات میں نسبتیں بھی ہیں جو مبنی بر حرکیات

نفی ہیں۔ ہے رنگِ لالہ وگل ونسریں جدا جدا میں رنگ بمعنی عقیدہ ونظریہ ومسلک 'مظاہر متنوعہ' ہیں اور جدا جدا بھی ہیں۔ لیکن اصل چیز جلوۂ بہار ہے جو بمقابلہ رنگ غیرمرئی ہے لیکن موجبِ رنگ بھی کہ جملہ رنگوں کومحیط ہے اور ہر رنگ میں بہار کا اثبات وسعتِ مشرب اور کشادگی کی دلیل ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بہار کا تصور تبھی حاصل ہوسکتا ہے جب رنگوں کے الگ الگ ہونے کی نفیِ تام ہوجائے جیسے آفتاب کی روشنی میں ساتوں رنگ الگ الگ معلوم نہیں ہوتے ایک نظر آتے ہیں۔ مناجات کے وقت جس طرح منہ قبلہ رخ ہونا ضروری ہے، اسی طرح بیخودی میں سر پائے خُم پر ہونا ضروری ہے۔ قبلہ رخ ہونے اور سر پائے خم پر ہونے میں تقاعل نفی ظاہر ہے۔ آخری شعر میں گردش، پیمانہ کی مناسبت سے ہے اور مست اور مَے میں بھی یہی نسبت ہے جس سے معنی کی تقلیب کرکے اُسے وسعت دی ہے کہ پیمانۂ صفات کی گردش کی نسبت سے عارف کو مستِ مئے ذات ہونا چاہیے۔ سارے پیکر خیالی تمام وکمال میخانہ کے ہیں۔ مظاہر کی بوقلمونی وکثرت اشاریہ ہے در پردہ وحدت کی کارفرمائی کا۔ آزادگی کے مسلک کی جہات اکثر وحدتِ انسانیت کے تصور سے مل جاتی ہیں، وحدتِ ذات بھی دوسرے لفظوں میں وحدتِ انسانیت ہے لیکن نظر کی کشادگی شرط ہے۔

364 دیوانگی سے دوش پہ زُنار بھی نہیں
یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں (م)

عشق میں چاک دامنی وجہِ افتخار ہے۔ جوشِ جنوں سے جیب وگریباں میں ایک تار بھی نہیں بچا۔ گریباں کے تار اور زنار میں نسبت ہے کہ اس میں بھی تاگے ہوتے ہیں۔ آزادگی کی رعایت سے ندرت یہ پیدا کی ہے کہ نہ صرف گریباں میں تار نہیں چھوڑا، زنار سے بھی ہاتھ اٹھا لیا۔ عشق کفر پیشہ ہے اور زُنار کفر کی نشانی ہے، لیکن یہاں کفر کے معمولہ سر وسامان یا رسمیات کو بھی رد کردیا ہے جو بمنزلہ غیرمشروط وبے لوث آزادی کے ہے۔

369 ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاقِ نسیاں کا (م)

باغِ رضواں یعنی جنت جس کے موعودہ تصور کو غالب اکثر رد کرتے ہیں۔ یہاں تصغیراً پہلے تو اُسے گلدستہ سے تشبیہ کیا، پھر مزید ردتشکیل یہ کہ اُسے طاقِ فراموشی پہ دھر دیا جسے رکھ کر آدمی بھول جایا کرتا ہے۔ یعنی اے زاہد تو جن رسمیات و تصورات کا اسقدر قائل ہے، ہمارے مشرب میں ان کی حیثیت فقط اتنی ہے جتنی کسی فراموش شدہ شئے کی۔ بیخودوں کا اشارہ آزادوں اور وارستہ مزاجوں سے ہے۔

380 زُنّار باندھ سبحۂ صد دانہ توڑ ڈال
رہرو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر (م)
ان آبلوں سے پانو کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر (م)
گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر (م)

زُنار کا دھاگا سیدھا ہوتا ہے۔ سبحہ گرہ در گرہ ہے۔ آزادہ منشی کا تقاضا ہے کہ کسی طرح کے ہیر پھیر میں نہ پڑا جائے اور سیدھی و ہموار راہ اختیار کی جائے۔ زنار اور سبحہ ایک دوسرے کی تقلیب ہیں، تاہم دیکھا جائے تو زنار بھی باعث گولائی کے ایک پھیر ہے اور زنار کے ساتھ 'باندھ' کا تلازمہ بھی ہے جو زنار کی ردتشکیل ہے۔ دوسرے شعر میں دوہری نفی ہے۔ ایک رشتۂ نفی پانو کے آبلوں اور کانٹوں میں ہے کیونکہ کانٹے چبھیں گے، خون بہے گا تو اذیت میں اضافہ ہوگا۔ دوسری نفی راہ کو پُرخار دیکھ کر خوش ہونے میں ہے۔ ظاہر ہے کہ عشق یا آزادہ روی میں ہر اذیت باعثِ فخر ہے۔ گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی ... میں مقدس روایت کی ردتشکیل بطور قولِ محال ہے، اور دوسرے مصرع میں اس کی تحلیل یوں کی ہے کہ شراب، پینے والے کا ظرف دیکھ کر دیا کرتے ہیں۔ پہاڑ کے پتھر بھلا کیونکر برقِ جمال کے متحمل ہوسکتے تھے۔ یعنی برقِ تجلی تو ہم پر گرنا چاہیے تھی بہ سبب عالی ظرفی و وسیع مشربی کے نہ کہ طور پر جو متحمل نہ ہوسکا۔

390 ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں (م)

✓

399 جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو (م)

مسجد اور میکدہ میں رشتۂ نفی ہے۔ اب کیا جگہ کی 'قید' یعنی جب میکدہ چھوٹ گیا تو اب کہیں بھی شراب پی سکتے ہیں۔ غالب کا جدلیاتی ذہن جب شعری منطق سے مضمون کا انوکھا پہلو نکالتا ہے تو خیالی پیکروں میں ایسی طرفگی لاتا ہے جن میں بجنسہٖ قطبیت ہوتی ہے جو متوقع معمولہ معنی کو پلٹ دیتی ہے۔ اس کے بعد طنزیہ استدلال سے انوکھے پہلو کو ابھار دیتے ہیں یعنی شراب پینے کے لیے جب جگہ کی قید نہیں تو مسجد ہو مدرسہ ہو یا خانقاہ ہو سب برابر ہے۔ گویا میکدہ سے مسجد یا مدرسہ یا خانقاہ کے تقدس کی نفی پر ہی بس نہیں کیا، بلکہ ان کی مزید ردتشکیل یوں کہ انھیں 'عام جگہ' یا 'کوئی جگہ' کے عرف کے طور پر پیش کیا۔ اس نوع کے بے حد بے نیازانہ اور شدید طنز کی یہ شکلیں آزادگی، وسیع المشربی، رندی و سرمستی کے اشعار میں اکثر ملتی ہیں۔

407 منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا (م)

علوئے ہمت اور بلند حوصلگی کے مضمون کے لیے اکثر اس شعر کا ذکر آتا ہے۔ عرش سے ادھر ہوتا بمعنی اس طرف یا ہٹ کر ہوتا، لیکن شعر کچھ اور بھی کہتا ہے۔/منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے/ یعنی عرش سے بھی زیادہ بلندی پر۔ لفظ 'اور' یہاں غور طلب ہے۔ گویا اس کائنات سے مختلف اور بلندتر۔ جبکہ عرش بلندی کا منتہا ہے، عرفِ عام میں عرش سے بلندتر کوئی جگہ ہے ہی نہیں۔ واضح رہے کہ رشتۂ نفی دونوں مصرعوں کے مابین بھی ہے اور شعر کی طرفگی عرش کی معمولہ بلندی کی ردتشکیل میں اور عرش سے ہٹ کر ایک اور مختلف اور بلندتر دنیا خلق کرنے کی آرزومندی میں بھی ہے جو آزادگی کا پرپیچ لیکن نہایت انوکھا اور پرلطف استعاراتی پیکر ہے۔

410 چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رَو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں (م)

جدلیات نفی کا بڑے سے بڑا مفکر بھی اس سے بڑھ کر کیا کہہ سکتا ہے کہ کوئی نظریہ، کوئی تصور، کوئی عقیدہ، کوئی مسلک محکم نہیں ہے کیونکہ کوئی راہبر محکم نہیں ہے۔ تیز روی کو بطور دلیلِ رہبری لیا ہے کہ تیز روی باعثِ ترغیب ہے، ہر تیز رو کے ساتھ ہو لیتا ہوں، کہ شاید یہ منزل کا راز جانتا ہو لیکن نتیجہ صفر ہے۔ ہر چیز بے اصل (شونیہ) ہے۔ کوئی راہبر قابلِ قبول نہیں یا راہبر کی پہچان ممکن العمل نہیں۔ رہبری کے معمولہ تصور کی اساس اس توقع پر ہے کہ راہ دکھائی جا سکتی ہے۔ یعنی فلاں راہ نجات کی راہ ہے۔ غالب کا شعر ایسی ہر توقع کے رد میں ہے۔ اور ہر توقع کا رد منتج ہے کلی آزادی کے تصور پر۔

412 گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی (م)
کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی (م)

کعبہ اور بت پرستی کے پیکروں میں رشتۂ نفی ظاہر ہے۔ شعر بت پرستی کے معمولہ تصور کو رد کرتا ہے لیکن کعبہ سے بتوں کے رشتۂ نفی کا رد کرتے ہوئے بتوں کے قدیمی رشتہ کا اثبات بھی کرتا ہے، یہ کہہ کر کہ بت /گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں/ یعنی بھلے ہی اب وہاں نہ ہوں مگر پہلے یہ تھے تو وہیں، یعنی ہیں تو وہیں کے۔ گویا اب بت پرستی سے نسبت نہ سہی لیکن نکالے ہوئے ’خارج کیے گئے‘ تو وہیں کے ہیں یعنی قدیمی نسبت تو ہے۔ غالب کی جدلیاتی منطقِ شاعرانہ دھاردار چاقو کی طرح ہے۔ اس erasure سے پہلے کی حقیقت دوہری راسخ ہوگئی۔ /نسبت ہے دور کی/ سے مراد ہرچند کہ یہ نسبت اب کی نہیں، دور کی ہے، تاہم نسبت تو ہے۔ اسی طرح کوہِ طور کے بارے میں معلوم ہے کہ حضرت موسیٰ سے کہا گیا لن ترانی، یعنی تو ہرگز نہیں دیکھ سکے گا مجھ کو۔ لیکن شاعر کا تجسس اس امکان کا اشارہ کرتا ہے کہ ضروری نہیں کہ سب کو ایک جیسا جواب ملے۔ یعنی حقیقت

کی تعبیر مختلف بھی ہوسکتی ہے، اور یہی بنیادی تقاضا ہے آزادگی کا۔

413 ہاں اہلِ طلب کون سنے طعنۂ نایافت
دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے (م)

پہلے مصرع میں استفہام انکاری ہے، بمعنی طعنۂ نایافت سننا گوارا نہیں۔ 'ملنا' کی تقلیب 'کھونا' ہے۔ خدا کا ملنا سہل نہیں،/ دیکھا کہ وہ ملتا نہیں/ ایک مقدمہ ہے،/ اپنے ہی کو کھو آئے/ دوسرا مقدمہ ہے، یوں معنی گردش میں آگیا اور ایک انوکھی صورت حال پیدا ہوگئی۔ ملنا یا کھوجنا ایک شعوری عمل ہے اور کھونا غیرشعوری۔ معنی کی طرفگی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب تک اپنی ذات سے یا ہر طرح کی تحدید یا تعینات یا وابستگی سے ہاتھ نہ اٹھایا جائے گا کشادگی یا آزادی ممکن نہیں۔

419 دیکھیو غالب سے گر الجھا کوئی
ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا (م)

پہلے مصرع میں بے ساختہ تنبیہ کی صورت ہے۔ حسبِ سابق یہاں بھی حرکیات نفی دوسرے مصرع میں ہے۔ نہ صرف ولی اور کافر ایک دوسرے کا تخالف ہیں بلکہ پوشیدہ اور کھلا بھی ایک دوسرے کی تکذیب کرتے ہیں۔ یوں ایک دلچسپ image ابھرتا ہے جو گردش پر مبنی ہے، ہرچند کہ کفر کفر ہے اور ایمان ایمان، لیکن یہاں وہی ایمان ہے جو کفر ہے، غالب فقط افتراقیت کا کھیل ہی نہیں کھیلتے، اکثر متخالف پیکروں میں ٹانکا لگا کر آزادگی کا طرفہ استعارہ بھی قائم کردیتے ہیں جو حسنِ بیان کا کرشمہ ہے۔

426 ہم مُوَحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں (م)

یہ شعر مشہور غزل سب کہاں کچھ لالہ وگل ... الخ میں آیا ہے، جو مرزا زین العابدین خاں عارف کے انتقال کے دو تین ماہ بعد اگست 1852 میں لکھی گئی ہے۔ رنج سے خوگر ہوا انساں ... بھی اسی غزل کا شعر ہے جس پر عارف کی موت کا سایہ صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ مرثیہ، لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا... کچھ پہلے لکھا جاچکا ہے۔

غالب کا یہ شعر ہم مُوحِد ہیں... اکثر ان کی وحدانیت اور رسومیات سے بلندتر ہونے نیز ان کی انسانیت پرستی اور مشربِ صلح کل کے لیے پیش کیا جاتا ہے۔ موحد یعنی خدا کی وحدت میں یقین رکھنے والا، لیکن غالب کا کمال یہ ہے کہ اس تصور کو وہ نفی جمع نفی سے قائم کرتے ہیں۔ ایک نفی ترکِ رسوم کی دوسری ملتوں کے مٹ جانے کی۔ غورطلب ہے کہ ملتیں جب مٹ گئیں تو وہی اجزائے ایماں ہوگئیں، یعنی ایمان بجائے خود ملتوں کی نفی سے متشکل ہوا ہے۔ تفاعلِ نفی سے معنی میں پیچیدگی پیدا ہوجانا فطری ہے۔ خالی از لطف نہیں کہ ملّت کا تصور عقیدے پر مبنی ہے اور توحید بھی عقیدہ ہے؛ لیکن جب ملتیں ہی مٹ گئیں تو اس کا مطلب ہوا کہ جس ایمان پر زور دیا جارہا ہے، وہ توحید کے رسومیاتی تصور سے ورا ہے۔ دیکھنے کی بات ہے کہ غالب ایمان اور عقیدہ کے مٹنے کی بات نہیں کررہے، غالب ملتوں کے مٹنے کی بات کررہے ہیں لیکن ملّت متعلق ہے عقیدے اور ایمان سے۔ نیز غالب کو اصرار اپنے مُوَحِد ہونے پر بھی ہے اور یہ سب توحید کی وضاحت میں کہا ہے۔ ان تمام مقدمات میں باہم ربط بھی ہے اور تناؤ بھی جو ایک خاص نوع کی بے لاگ و بے لوث آزادگی اور رسومیات سے بلندتر ہونے پر دلالت کرتا ہے۔ غالب شناسوں نے اس شعر کی طرح طرح سے توجیہہ کی ہے۔ لیکن ہر توجیہہ ایک اور توجیہہ چاہتی ہے اور یہی اس کا حسن ہے۔

427 نہیں کچھ سبحہ و زُنّار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے (م)

اول تو سبحہ و زُنّار دونوں کو ایک سطح پر لا کھڑا کیا ہے، دوسرے دونوں چونکہ رسومیات کا مظہر ہیں دونوں کو پھندا قرار دیا ہے، اور تیسرے یہ کہ دونوں میں گردش ہی گردش ہے اس لیے گیرائی نہیں۔ یوں مذہب کا ظاہری رسومیاتی ڈھانچہ پوری طرح شکست ہوگیا۔ گویا عقیدہ کی جگہ خالی ہوگئی۔ دوسرے مصرع میں وفاداری کا تصور اس خالی جگہ میں واقع ہوا ہے۔ گویا مذہب نہ سبحہ میں ہے نہ زنار میں، اس کی اصل وفاداری میں ہے، یعنی وفاداری جو اعلیٰ انسانی قدر ہے بمنزلہ مذہب کے ہے یا مذہب کا جوہر ہے جس میں شیخ و برہمن

دونوں کی آزمائش ہے۔ وفاداری کا یہ انوکھا مضمون جو رسمی مذہب کی تقلیب اور ذہن ونظر کی آزادگی و کشادگی نیز اخلاص دل کی ضمانت سے عبارت ہے، غالب سے خاص ہے اور اس کو کئی جگہ باندھا ہے، اس کا ذکر آگے بھی آتا ہے۔

428 ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیِ رسم و رہِ عام بہت ہے (م)

غالب روشِ عام کو رد کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ اس بارے میں معاصرین کو بھی انھوں نے نہیں بخشا، کئی جگہ کھلا ہوا اشارہ ذوق یا دوسروں کی طرف ہے۔ دلّی میں طاعون کی وبا کے بعد جب میر مہدی مجروح نے خیریت دریافت کی تو غالب تڑپ کر لکھتے ہیں: ''بھئی کیسی وبا؟ جب ایک ستر برس کے بڈھے اور ستر برس کی بڑھیا کو نہ مار سکے تو تف بریں وبا۔'' ایک اور جگہ لکھتے ہیں ''میاں 1277ھ کی بات غلط نہ تھی (یعنی اس سنہ میں مجھے مرنا چاہیے تھا) مگر میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسرِ شان تھی، بعد رفع فساد ہوا کے سمجھ لیا جائے گا۔'' حالی لکھتے ہیں اگرچہ یہ محض ایک ہنسی کی بات لکھی ہے مگر ان کی طبیعت کا اقتضا اس سے صاف جھلکتا ہے۔[30] غالب جس آزادگی پر زور دیتے ہیں، وہ نفسی و فطری تو ہے ہی تخلیقی و ادبی بھی ہے۔ یہ شعر دونوں سطحوں پر کارگر ہے، اہلِ خرد کو للکارا ہے کہ وہ کس روشِ خاص پہ نازاں ہیں، اس کے بعد روشِ خاص کی ردتشکیل کی ہے، یعنی جس چیز کو اہلِ خرد روشِ خاص سمجھ کر اُس پر اتراتے ہیں دراصل وہ رہِ عام اور رسم و رواج میں بندھا ہوا ہونا ہے یعنی عام چلن کی پیروی ہے یا عامیانہ پن ہے جس میں ناز کی کوئی بات نہیں۔ غالب کا طنز دوہرا ہے یعنی نہ صرف یہ کہ ناز کی کوئی بات نہیں بلکہ اہلِ خرد کی خرد بھی معمولہ و مشکوک ہے۔

439 وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو (م)

مندرجہ بالا شعر 'نہیں کچھ سبحہ و زنار...' اور یہ شعر 53-1852 کے لگ بھگ کی غزلوں میں کچھ ہی مدت کے فصل سے کہے گئے۔ اس میں بھی وفاداری کا خیالی پیکر کلیدی

اہمیت کا حامل ہے۔ رسمی مذہب اتنا اہم نہیں جتنا اس کا جوہر جو وفاداری میں مضمر ہے۔ لیکن یہاں معنیاتی فضابندی 'استواری' کے تصور سے کی ہے یعنی فقط وفاداری نہیں بلکہ 'وفاداری بشرطِ استواری'، گویا معمولہ وفاداری کی بھی تقلیب ہوگئی ہے، وہ وفاداری جو غیرمشروط ہو اور جس میں پائے ثبات کو زندگی بھر لغزش نہ آئے۔ سابقہ شعر میں بھی تصورِ ایمان حرکیات نفی سے حاصل ہوتا ہے اور زیرِنظر شعر کی طرفگی بھی اسی تفاعل کی مرہونِ منت ہے، نیز چونکہ امیجری یہاں زیادہ روشن ہے اور جس گیرائی کی تلاش تھی وہ وفاداری بشرطِ استواری کے استدلال شاعرانہ میں بخوبی ہاتھ آگئی ہے، اس لیے شعر کی کشش بڑھ گئی ہے۔ رسمی مذہب کو کھلا چیلنج ہے کہ برہمن اگر بت خانے میں مرے (جو دال ہے اس کی وفاداری کی استواری پر) تو اسے کعبے میں جگہ ملنا چاہیے۔ برہمن کے ساتھ ''گاڑو'' بھی خوب ہے۔ غالب کی اردو شاعری میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں انھوں نے بھاشا یا بولی colloquial کے معمولی زمینی لفظ سے مزید بے ساختگی اور لطف پیدا کردیا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مقدس تناظر کے پیش نظر یہاں فعل ''گاڑو'' میں ایک لطیف پہلو شوخی کا بھی ہے۔ اس لیے کہ ازروئے برہمنیت دفناتے نہیں ہیں۔ لیکن یہاں بطور انعام و اکرام کے ہے، یعنی وفاداری میں استواری کا صلہ ہے۔ گویا حرکیات نفی کی تیز دھار دونوں طرف کارگر ہے۔

442 بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے (م)
اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے (م)
جُز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جُز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے (م)

443 ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے (م)

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (م)

یہ عجیب وغریب اشعار 1853 کے ہیں۔ پوری غزل سے غدر 1857 کی پرچھائیوں کے تحت بحث کی جاسکتی ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کہ اپریل 1852 میں زین العابدین خاں عارف کا جسے غالب نے بطور بیٹے کے پالا تھا، انتقال ہوچکا ہے۔ پنج آہنگ کا دوسرا ایڈیشن چھپ کر آچکا تھا (1853)۔ ذوق کے انتقال اور غالب کے استادِ شہ مقرر ہونے میں ابھی ایک برس، الحاقِ اودھ میں ابھی تین برس اور ہنگامۂ ستاون میں ابھی چار برس باقی ہیں لیکن سازشوں کا بازار گرم ہے اور غالب چاروں طرف کے حالات کو دیدۂ عبرت نگاہ سے دیکھ رہے ہیں۔

بظاہر چشم تخیل کے تراشے ان خیالی پیکروں اور حالات وحوادث کی واقعیت میں کوئی رشتہ نظر نہیں آتا، لیکن لگتا ہے کہ غالب کی سائیکی میں درد کی گہری پرچھائیاں سرسرا رہی تھیں۔ حیرت ہوتی ہے کہ کس عجیب وغریب کیفیت میں ڈوب کر یہ شعر ہوئے ہوں گے؛ کائنات فقط ایک بازی گاہ ہے اور انقلابات وحوادث کا تماشا شب و روز آنکھوں کے روبرو ہورہا ہے، اورنگِ سلیمان ہو یا اعجازِ مسیحا محض ڈھکوسلے ہیں۔ دو بڑی مذہبی روایتوں کو جو غزل کی رسومیات شعری کا خاص حصہ ہیں غالب ایک ہی وار میں پاش پاش کردیتے ہیں، یعنی وجودی فکر ہو یا مایا، صورتِ عالم کی صورتیں اور شکلیں بس نام بھر ہیں اور اشیا کی ہستی سوائے وہم وگمان کے کچھ بھی نہیں۔ صحرا بھی گرد میں گم ہے اور دریا بھی غیاب ہی غیاب ہے۔ اس سے ایک ایسی کیفیت کا تصور ابھرتا ہے جو کراں تا کراں لاتعین ہے یعنی فقط لائے اعظم یا مہاشونیہ، کون ومکاں، ارض وسما اور اجرامِ فلکی کرہ ہائے محض ہیں جو فضائے بسیط میں سرگرداں ہیں۔ فقط نفس کی آمد وشد ہے جو خود سے محوکلام ہے۔ یہ سحر واعجاز نہیں تو کیا ہے کہ معمولہ زبان کے تخلیقی تفاعل سے غالب ایسے پیکر تراشتے ہیں کہ آزادیِ کلی کی سرّیت کا ایسا احساس پیدا ہوتا ہے کہ خود زبان بیچ سے غائب ہوجاتی ہے۔ وہ بے مثل شعر، ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر، اِسی زبردست غزل کا نواں شعر ہے جس

کے بارے میں پہلے ہم لکھ چکے ہیں۔

448 بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِکعبہ اگر وا نہ ہوا (م)

اس شعر سے بھی غالب کی آزادگی و خودبینی کی جو تصویر ابھرتی ہے، اردو شاعری میں دور دور تک اس کی نظیر نہیں ملتی۔ بندگی اور آزادگی میں رشتۂ نفی ہے اور مزید تفاعلِ نفی یہ ہے کہ شعر بندگی ہی سے آزادگی کی راہ نکالتا ہے۔ بندگی بمنزلہ مذہب کے ہے، انسان بندہ ہے خدا آقا، انسان عبد ہے خدا معبود۔ کعبہ کو خدا کا گھر کہا جاتا ہے۔ کعبہ تقدس کا منتہا ہے لیکن غالب کہتے ہیں کہ درِکعبہ بھی اگر وا نہ ہوا تو اُلٹا پھر آنا منظور ہے کیونکہ مشروط بندگی بے معنی ہے۔ غالب یہاں بندگی کے معمولہ تصور کی تقلیب کر کے اس میں آزادگی کی گنجائش نکال رہے ہیں جبکہ آزادگی بجائے خود بندگی کا رد ہے۔ شعر میں ایک ایسی ردتشکیلی کیفیت ہے جو تعریف کے ماورا ہے اور جس کی تحلیل آسان نہیں۔

459 طاعت میں تار ہے نہ مئے وانگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو (م)
ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسمِ ثواب سے
ٹیڑھا لگا ہے قط قلمِ سرنوشت کو (م)

اکثر نیکی و ثواب کی تلقین اس لیے کی جاتی ہے کہ جنت وحور وقصور کا وعدہ کیا گیا ہے۔ غالب منطقِ شاعرانہ سے ثواب کے اس تصور کی ردتشکیل کرتے ہیں۔ صرف اتنا ہی نہیں کہ بہشت کا وہ تصور جس کے لیے مئے وانگبیں کا لالچ دلایا گیا، اس حد تک لائق رد ہے کہ اس کو دوزخ میں ڈال دینا چاہیے، جبکہ خالی از لطف نہیں کہ خود دوزخ بہشت کی نفی ہے۔ غالب طمع کی بنا پر کی گئی نیکی اور اس سے حاصل ہونے والی بہشت کے مقابلے پر دوزخ کو رعایتی نمبر دینے کو تیار ہیں۔ گویا نہ بہشت کا مبنی بر طمع رسمی تصور ہوگا اور نہ مئے و انگبیں کی لاگ ہوگی۔ مقصود یہ ہے کہ طاعت یا بندگی یا نیکی کو ہر طرح کی لاگ یا آلائش سے پاک ہونا چاہیے۔ دوسرے مصرعے میں 'ڈال دو' یک گونہ کلمۂ تحقیر بھی ہے گویا کوئی

دل جلا کہہ رہا ہے کہ ایسی نیکی سے تو بدی بھلی جو بر بنائے طمع کی جائے۔ گیتا کی روایت میں جس 'کرم یوگ' یعنی طریقِ عمل کی تلقین کی گئی ہے اس کا مرکزی نکتہ निष्काम कर्म ایسا عمل ہے جو کلیتاً بے غرض و بے لوث ہو، یعنی ایسا عمل جو جزا و سزا کے خوف یا طمع و طلب سے بے نیاز ہو کر کیا جائے۔ حضرت رابعہ بصری کا ذکر پہلے آچکا ہے کہ ایک ہاتھ میں آگ اور دوسرے میں پانی لیے جارہی تھیں۔ کسی نے پوچھا یہ کیا۔ فرمانے لگیں کہ آگ سے جنت کو اور پانی سے دوزخ کو مٹا دینا چاہتی ہوں تاکہ لوگ جنت اور دوزخ سے بے تعلق ہو کر خدا کی طرف متوجہ ہو سکیں۔

دوسرا شعر بطور اعتراف و اعلان ہے کہ میں رہ و رسمِ ثواب یعنی ثواب کے رسمی طور طریقوں سے روزِ اوّل سے منحرف ہوں، کیا کروں میرے قلمِ سرنوشت کو قط ہی ٹیڑھا لگا ہے۔ روشِ عام سے ہٹ کر چلنے کی خواہش، طرفگی اور انوکھے پن پر تو یہ دال ہے ہی، معناً ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ میرا ذہن و شعور پیدا ہی انکار کی آگ سے ہوا ہے اور میری افتادِ ذہنی کا سرچشمہ ہی نفی کے سوتوں سے پھوٹتا ہے۔ منحرف اور ٹیڑھا میں نسبت ظاہر ہے اور کہنے کی ضرورت نہیں کہ دونوں نفی اساس ہیں۔

487 کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملالیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی (م)

آخری عمر میں کلام بہت کم ہوا ہے، ہوسکتا ہے یہ غزل طرحی ہو۔ مقطع میں کہا ہے کہ یہ غزل علائی کی فرمائش پر کہی گئی۔ زیرِ نظر شعر میں شوخی تہ نشین ہے۔ فردوس کی نفی یہاں بھی ہے لیکن بالکل نیا مضمون پیدا کیا ہے۔ ایک کیفیت تو وہ تھی کہ غالب بہشت کو دوزخ میں ڈالنے کے لیے تیار تھے۔ یہاں معاملہ برعکس ہے۔ بہشت کے تصور کا رد غالب نے اپنی نفی اساس منطق سے طرح طرح سے کیا ہے۔ یہاں لطیف پہلو یہ ہے کہ جنت و جہنم دونوں کو کچھ اس طرح juxtapose کیا ہے کہ دونوں کا تصور وہ نہیں رہا جو چلا آتا ہے، غور کیجیے جب فردوس میں دوزخ کو ملالیا جائے گا تو نہ فردوس فردوس رہے گی نہ دوزخ دوزخ۔ یعنی دونوں سے ہٹ کر ایک انوکھی کیفیت کا خیالی پیکر ابھرتا ہے جو نہ جنت ہے نہ

جہنم اور جو دونوں کا رد ہے۔ یہ غالب کا محبوب موضوع ہے۔ مثنوی 'ابر گہر بار' کے مناجات والے حصے میں بالخصوص، نیز حاتم علی مہر کے نام خطوط میں اور کئی جگہ غالب نے بہشت کے موعودہ تصور اور حور و قصور کا خاکہ اڑایا ہے، ہر جگہ شوخی و آزادگی کے انداز میں، لیکن یہ شعر اپنی الگ ہی کیفیت رکھتا ہے۔

جدلیاتی وضع اور آزادگی و کشادگی کے ضمن میں بعض فارسی اشعار پر نظر ڈالنا بھی خالی از لطف نہ ہوگا۔ اردو کی اپنی کیفیت ہے فارسی کی اپنی۔ اردو کا بھی جواب نہیں فارسی بھی کم معنی خیز نہیں، تخلیقی ذہن بہر حال ایک ہے:

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند ز خورشید نشانم دادند

(ان سیاہ راتوں کے بعد مجھے صبح کا مژدہ دیا گیا، شمع کو بجھا دیا اور سورج کی بشارت دی گئی)

کاری عجب افتادہ بدیں شیفتہ ما را
مومن نبود غالب و کافر نتواں گفت

(عجب شیفتہ مزاج شخص سے سابقہ پڑا ہے، غالب مومن تو ہے نہیں اسے کافر بھی نہیں کہا جاسکتا)

بامن میاویز ای پدر فرزندِ آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

(اے پدر مجھ سے نہ الجھ آزر کے بیٹے کو دیکھ، جو صاحب نظر ہو جاتا ہے اُسے بزرگوں کا دین خوش نہیں آتا)

آں راز کہ در سینہ نہاں است نہ وعظ است
بردار تواں گفت و بہ منبر نتواں گفت

(وہ راز جو سینے میں نہاں ہے وعظ نہیں کہ سب کے سامنے کہہ دیا جائے، یہ فقط تختۂ دار پر ہی کیا جاسکتا ہے منبر سے نہیں)

سخن کوتہ مرا ہم دل بتقویٰ مائل است اما
زننگ زاہد افتادم بکافر ماجرائی ہا

(میرا دل تو تقویٰ کی طرف مائل ہے لیکن کیا کروں مجھے زاہد کے ساتھ ہم پیشہ ہونے سے عار آتا ہے اس لیے میری حالت کافر کی سی ہوگئی ہے)

مقصود ما ز دیر و حرم جز حبیب نیست
ہرجا کنیم سجدہ بداں آستاں رسد

(دیر وحرم سے میرا مقصود سوائے محبوب کے کچھ نہیں، میں جہاں بھی سجدہ کروں وہ اسی آستانے پر پہنچتا ہے)

گم شد نشانِ من چو رسیدم بہ کنجِ دیر
مانندِ آں صدا کہ بگوشِ گراں رسد

(کنجِ دیر میں پہنچ کر میں خود سے جاتا رہا اس صدا کی طرح جو اُس کان تک پہنچ کر گم ہوجاتی ہے جو سن نہیں سکتا)

ریگ در بادیۂ عشق رواں است ہنوز
تا چہا پای درین راہ بفرسودن رفت

(عشق کے صحرا میں ابھی تک ریت اڑ رہی ہے، کہاں تک چوپایے اس راہ کو پامال کرتے رہیں گے)

جز درآئینہ ندیدم اثرِ سعیِ خیال
ہر قدر بہر طلبگاری انساں رفتم

(سوائے اپنے خیال کی پرچھائیوں کے آئینے میں کچھ نہیں ملا، انسان کی تلاش تھی لیکن اس سے زیادہ کچھ ہاتھ نہیں آیا)

نگہم نقب بہ گنجینۂ دلہا میزد
مژدہ باد اہلِ ریا را کہ زمیداں رفتم

(میری نگاہ نے دل کے خزانوں پر نقب لگائی، اہل ریا کو مبارک باد کہ میں اس میدان سے باہر نکل آیا ہوں)

دبیرم شاعرم رندم ندیمم شیوه ہا دارم
گرفتم رحم بر فریاد و افغانم نمے آید

(دبیر ہوں، شاعر ہوں، رند ہوں، ندیم ہوں، کیا کیا شیوہ رکھتا ہوں، رحم کی درخواست کرتا ہوں فغاں نہیں کرتا)

دانستہ ای کہ عاشق زارم گدانیم
دانم کہ شاہدی شہ گیتی ستاں نہ ای

(جان لے کہ میں عاشق زار ہوں کوئی بھک منگا نہیں ہوں، میں نے بھی جان لیا ہے کہ تو معشوق ہے کوئی بادشاہ نہیں ہے)

نہ بدرجستہ شرار و نہ بجا ماندہ رماد
سوختم لیک ندانم بچہ عنوانم سوخت

(نہ تو چنگاری اڑی نہ کوئی راکھ ہی باقی رہی، میں جل تو گیا مگر پتہ نہیں کیسے جل گیا)

گر بہ معنی نہ رسی جلوۂ صورت چہ کم است
شکنِ زلف و سرِ طرفِ کُلاہے دریاب

(اگر معنی تک رسائی نہیں تو صورت کیا کم ہے، شکنِ زلف اور طرفِ کلاہ کا جلوہ ہی بہت ہے)

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا ز گردشِ رطلِ گراں بگردانیم

(آ کہ ہم دونوں آسماں کے قاعدہ کو بدل ڈالیں اور شراب کے بڑے پیالے کو گردش میں لاکر قضا کو لوٹا دیں)

خوے آدم دارم آدم زادہ ام
آشکارا دم ز عصیاں می زنم

(آدم زادہ ہوں، آدم کی فطرت رکھتا ہوں اور علانیہ گناہ کا دم بھرتا ہوں)

رازدانِ خوے دہرم کردہ اند
خندہ بر دانا و ناداں می زنم

(قدرت نے مجھے دنیا کی خو کا رازدان بنایا ہے، میں ہر دانا اور ہر نادان پر ہنس سکتا ہوں)

دانش و گنجینۂ پنداری یکیست
حق نہاں داد انچہ پیدا خواستیم

(دانش اور گنجینۂ پنداری دونوں یکساں ہیں، قدرت نے وہ خودبخود دے دیا جو میں کوشش سے چاہتا تھا)

من سر از پا نشناسم برہِ سعی و سپہر
ہر دم انجام مرا جلوۂ آغاز دہد

(مجھے اپنی سعی میں سر پیر کا ہوش نہیں، لیکن آسماں میرے ہر کام کے انجام کو اس کے آغاز کے طور پر دکھاتا ہے)

آوارۂ غربت نتواں دید صنم را
باشد کہ دگر بتکدہ سازند حرم را

(صنم کو غربت میں آوارہ نہیں دیکھا جاسکتا، بہتر یہی ہے کہ حرم کو پھر سے بت خانہ بنایا جائے)

دلم در کعبہ از تنگی گرفت آوارۂ خواہم
کہ بامن وسعتِ بتخانہ ہاے ہند و چیں گوید

(میرا دل کعبے میں عقیدے کی قید و بند سے گھبراتا ہے اور آوارگی چاہتا ہے، کوئی تو مجھے ہند وچین کے بتخانوں کی وسعت سے آشنا کرے)

○

اکیسویں صدی کا منظرنامہ اور غالب شعریات

پیشتر اس کے کہ ہم اس باب کو ختم کریں ایک سرسری نظر ذہن انسانی کے موجودہ منظرنامہ پر بھی ڈال لیں کہ کس طرح سائنس اور جدیدترین علمیات بھی آج متناقضات کے محاورہ میں بات کرنے پر مجبور ہیں اور جدلیاتی وضع کو آج کے ذہن و مزاج سے خاص نسبت ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے ذرا پیچھے ہٹ کر دیکھنا ہوگا۔

کہا جاتا ہے کہ انسان دو ہزار سال سے افلاطون کے غار میں ہے۔ شاعری اور منطق میں قطبیت ہے، وہی قطبیت جو مذہب اور سائنس میں ہے۔ منطق کی دنیا سائنس، ریاضی اور علوم کی دنیا ہے؛ اور مذہب کی دنیا جذب و کشف، حیرت و اسرار اور تخلیقیت کی دنیا ہے۔ ایک کا تعلق عقل وشعور سے ہے، دوسری کا عشق و وجدان و لاشعور سے ہے۔ بظاہر دونوں میں فاصلہ اور فرق ہے۔ سائنس شاعری نہیں ہوسکتی، شاعری سائنس نہیں ہوسکتی۔ لیکن فنونِ لطیفہ یا شاعری سے جو جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے وہی مسرت کسی سائنسی مسئلہ کو حل کرنے سے بھی حاصل ہوتی ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ سرحدیں پُراسرار طور پر کہیں نہ کہیں مل بھی جاتی ہیں۔ حالانکہ تخلیقِ شعر کے مسائل الگ ہیں اور سائنس و فلسفہ کے مسائل الگ ہیں۔ لیکن کہیں نہ کہیں یہ اتنے الگ نہیں بھی، اور ان کا وجدانی و لاشعوری تفاعل ایک ہوجاتا ہے۔ زندگی اور موت، دن اور رات متناقض ہیں۔ متناقضات بظاہر قائم برتضاد ہیں، اس تضاد کو دور کرنا یا ان کو ایک کرنا منطقی طور پر ممکن نہیں، عقل وشعور کی رو سے الف الف ہے، یہ ب نہیں ہوسکتا، لیکن غور سے دیکھیں تو تضاد کی تہ میں ربط ہے اور ربط تضاد پر قائم ہے۔ زندگی موت میں بدل جاتی ہے اور موت زندگی میں۔ دن رات میں ڈھل جاتا ہے اور رات دن میں بدل جاتی ہے۔ موت اور زندگی میں یا دن اور رات میں ایک داخلی ربط، ایک تسلسل، ایک ہم آہنگی ہے۔ ایک سلسلہ ہے ایک دائرہ ہے جو ٹوٹتا نہیں، برابر چلے جاتا ہے۔ یہ وجود کے کھیل کی دو جہتیں ہیں۔ ان میں سے کسی کا تصور دوسرے کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ ایک کا وجود منحصر ہے دوسرے پر۔ ان میں قطبیت ہے مگر قطبیت میں ایک اندرونی ربط و ہم آہنگی بھی ہے۔ زندگی متناقضات

کا معمہ ہے لیکن متناقضات ایک ہی سکہ کے دو رخ ہیں۔ متناقضات جتنے متناقض نظر آتے ہیں اتنے complementary بھی ہیں، یعنی ایک رخ دوسرے کے بغیر ادھورا ہے، مل کر دونوں ایک دوسرے کو پورا کرتے ہیں۔ فقط ایک رخ کی تعبیر حقیقت کی ادھوری تعبیر ہے۔ زندگی ایک بھید ہے، ایک قولِ محال، paradox، سائنس یا ارسطوئی منطق اسے حل نہیں کرسکتی۔ آج کے منظرنامہ کو دیکھتے ہوئے اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہوگا کہ غالب کی آگہی نے صدیوں پہلے گویا اس راز کو پالیا تھا۔

سائنس کی دنیا تحدید اور لیک کی دنیا ہے۔ عرفان وسلوک یا تخلیق وشاعری کی دنیا جذبہ وتخیل اور وجدان و لاشعور کی دنیا ہے، یہ آزادی یا متناقضات کی دنیا ہے، دو اور دو چار کی دنیا نہیں، شاعری کھلی فضا اور میکانکی پابندی سے رہائی کی دنیا ہے، شاعری ذات میں مگن ہونے کی، عشق وسرشاری کی، حسن ونشاط کی، کیف وسرمستی کی اور آزادی وکشادگی کی دنیا ہے۔

مشرق کے بارے میں معلوم ہے کہ مشرق روحانی طور پر زندہ رہا ہے اور مغرب سائنسی طور پر زندہ رہا ہے۔ مغرب میں روحانیت پچھڑ گئی ہے۔ تمام بڑے مذاہب اور مسالک مشرق میں پیدا ہوئے ہیں، بدھ ہوں، مہاویر ہوں، رام ہوں، زرتشت یا کنفیوشس یا لاؤتسے، موسیٰ ہوں، عیسیٰ ہوں، نانک یا کبیر، سب دنیا کو مشرق کی دین ہیں۔ حضرت محمدؐ کا ظہور بھی مشرق میں ہوا۔ مشرق ہزاروں سال سے کہتا رہا ہے کہ کائنات وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے۔ اصل حقیقت مادہ نہیں شعور کُلی ہے لیکن اب سائنس بھی مادہ سے ہٹ کر بات کرنے لگی ہے۔

آئین سٹائن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ زندگی کے آخری برسوں میں وہ بھی حیرت سے دوچار تھا۔ اس کا کہنا ہے:

> ''سائنس جتنے رازوں کو حل کرسکی ہے اس سے بڑے راز سامنے آگئے ہیں۔
> کائنات کے بارے میں جو چیز سب سے زیادہ قابلِ فہم ہے وہ یہ کہ کائنات ناقابلِ فہم ہے۔''

یہ حقیقت ہے کہ سائنس باوجود کوشش کے وجود کی گتھی کو آج تک نہیں سلجھا سکی۔ بڑے سے بڑے نابغۂ روزگار سائنس داں نوبل انعام یافتہ بھی اب اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ سائنس کائنات کے راز کو نہیں پا سکی بلکہ کائنات کے راز اور بھی گہرے ہوگئے ہیں۔

آج سے کچھ مدت پہلے یہ کہنا آسان تھا کہ کائنات مادہ (matter) سے بنی ہے۔ لیکن اب مادہ گویا لاموجود ہوگیا ہے۔ اس کی وہ اہمیت ہی ختم ہوگئی ہے۔ نئی طبیعیات میں اب مادہ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ سائنس نے جتنا مادہ کو متعین کرنے کی سعی کی، مادہ معدوم ہوتا چلا گیا اور انرجی (توانائی) اور تابکاری میں تبدیل ہوگیا۔ انرجی مادہ نہیں، انرجی کے ٹھوس ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ مادہ جامد ہے انرجی غیر جامد ہے۔ مادہ کو ناپا تولا جاسکتا ہے غیر ٹھوس انرجی کو ناپا یا تولا نہیں جاسکتا۔ جب سے توانائی نے مادہ کی جگہ لی ہے، سائنس جو معروضیت اور تیقن کا دوسرا نام تھا، اب عدم معروضیت، عدم تیقن (Principle of Uncertainty) کی زبان بولنے لگی ہے۔ صوفیا اور یوگی ہمیشہ کائنات کے بھید کے آگے سر جھکاتے آئے ہیں۔ نوبل انعام یافتہ ایڈنگٹن کا قول ہے:

"The universe no longer looks like a thing
but like a thought"

(کائنات شئے یا مادہ نہیں، کائنات اب مادہ سے زیادہ خیال معلوم ہوتی ہے)

کائنات مادہ سے زیادہ شعور ہے۔ مشرق ہمیشہ سے شعورِ کلی یا 'نور' کی بات کرتا رہا ہے۔ دانشِ ہند اور متصوفانہ فکر میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا گیا ہے کہ حقیقت شعورِ کُلی ہے۔ سائنس مادہ کی حقیقت سے جیسے جیسے پردہ اٹھاتی گئی ہے، راز اُتنے گہرے ہوتے گئے ہیں۔ سائنس کے پاس اب وہ زبان ہی نہیں انرجی یا سیال انرجی کو بیان کرنے کی جو جتنی حاضر ہے اتنی غائب ہے، جو بجائے خود ایک متناقضہ ہے ایک لاینحل معمہ۔ گویا سائنس اب بدھ کی یا لاؤتسے کی یا صوفیا کی متناقض زبان میں بات کرنے لگی ہے۔ انسانی فکر میں شونیتا قولِ محال یا متناقضات (paradoxes) کی قدیم ترین زبان ہے۔ بدھ یا لاؤتسے یا چینی مطلقیت کے محاورہ میں نہیں، متناقضات کے محاورہ میں بات

کرتے ہیں، جو صاف اقرار کرتے ہیں کہ زندگی ایک معمہ ہے، متناقضہ ہے جس کے بھید کو پانا آسان نہیں ہے:

The Tao that can be spoken is not the Tao

متناقضات کا محاورہ تخلیقیت اور متصوفانہ فکر کا محاورہ ہے، رمز و ایما یا استعاراتی اظہار ہمیشہ سے تخلیقیت یا متصوفانہ فکر کا وظیفہ رہے ہیں۔ شعورِ کلی طلسماتِ ناپیدا کنار ہے، کراں تا کراں۔ دوسرے لفظوں میں زندگی متناقضات پر مبنی ہے جسے میکانکی یا عامیانہ زبان میں سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ اس کا فقط متناقضیاتی بیان ہی ممکن ہے جو زندگی کے جوہر سے قریب ہے۔ اس سے ہم پہلے بحث کرچکے ہیں کہ اس متناقضہ آشنا جوہر کا تصور سبک ہندی اور بیدل شعریات سے ہوتا ہوا غالب تک پہنچتا ہے اور غالب کے ذہن و تخیل اور شعریات میں ایسی جڑ پکڑ لیتا ہے کہ ان کے تخلیقی دستخطوں میں ڈھل جاتا ہے۔

نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کی جدلیاتی تخلیقیت کا آزادگی وکشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب کی شعریات اجتہاد، انحراف اور آزادی کی شعریات ہے۔ اس کا وظیفہ تغیر، تبدل اور تجسس ہے۔ آج کے منظرنامہ میں یہ مماثلت معنی خیز تو ہے ہی، حیران کن بھی ہے کہ جدلیاتی فکر اور متناقضات کی زبان جو غالب کی تخلیقیت کی خاص پہچان ہے، عہد حاضر کی تکثیریت اور عدم تیقن کے محاورہ سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ غالب کے بارے میں معلوم ہے کہ غالب اپنے زمانے سے آگے تھے۔ ان کو سمجھنے میں وقت لگا، بلکہ یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ یقین ہے کہ وقت کی ہر کروٹ کے ساتھ غالب شعریات معنی پروری کرتی رہے گی اور غالب کا نغمہ ہمیشہ تازہ و شیریں رہے گا۔

O

حواشی

1 غالب نامہ، ص 317

2 اردوئے معلیٰ (3)، ص 926

3 یادگار، ص 240

4 عمدۂ منتخبہ، دہلی 1961، ص 120

5 کالی داس گپتا رضا، ص 46 اور 352

6 یادگار، ص 154

7 حمید احمد خاں، ص 127

8 شمس الرحمن فاروقی نے سبکِ ہندی پر اپنے مفصل انگریزی مضمون میں اس مسئلہ پر گفتگو کی ہے اور وافر تعداد میں اساتذہ ہندی سے مثالیں بھی دی ہیں، لیکن مقامی روایات اور جڑوں سے ان کا جو رشتہ ہے اس پر وہ خاموش ہیں، دیکھیے :

"A Stranger in the City: The Poetics of Sabk-i-Hindi", *Critical Theory*, ed. Naqi Husain Jafri, New Delhi 2004, Pp. 277-282.

9 شعر، غیر شعر اور نثر، الٰہ آباد، 1973، ص 53

10 گیان چند جین، ص 320

11 عود ہندی، علی گڑھ، ص 156

12 نادرات، ص 26 (بحوالہ غالب بہ حیثیت محقق، ص 182)

13 یادگار، ص 36-37

14 شعر العجم، جلد پنجم، ص 144-145

15 ملاحظہ ہو گوپی چند نارنگ، اردو غزل اور ہندستانی ذہن وتہذیب، ص 237-294

16 پری گارنا، ص 345

17 یادگار، ص 47-53

18 خواجہ احمد فاروقی، ''غالب کے غیر مطبوعہ فارسی رقعات حضرت غمگین کے نام''، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ دوم، دہلی، فروری 1961، طبع نو 2011

19 میکش اکبر آبادی، سید محمد علی شاہ، ''مرزا غالب کے مسائل تصوف''، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ سوم، دہلی، فروری 1969، طبع نو 2011، (ص 178-159)

20 شبیر احمد خاں غوری، ''غالب کے نظریۂ وحدت الوجود کے مآخذ''، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ سوم، دہلی، فروری 1969، طبع نو 2011، (ص 209-179)

21 اردوئے معلیٰ، غالب نمبر سوم، ص 159

22 ایضاً، ص 160

23 ایضاً، ص 169

24 ایضاً، ص 171-170

25 شبیر احمد خاں غوری، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر سوم، ص 204

26 ایضاً، ص 205-204

27 ایضاً، ص 205

28 پری گارنا، ص 344

29 شیخ محمد اکرام، ص 404

30 یادگار، ص 105

○

باب دوازدهم

شخصیت، شوخی و ظرافت، آزاد خیالی
اور جدلیاتی افتاد و مزاج

دولت بہ غلط نبود از سعی پشیماں شو
کافر نتوانی شد ناچار مسلماں شو

(نعمت غلط طور پر نہیں ملتی، بیکار ہاتھ پاؤں مت مارو۔ بے دین یا کافر نہیں ہو سکتے (یعنی کفر کی حالت میں زندگی نہیں گزار سکتے) تو مجبوراً مسلمان ہو جاؤ)

رموزِ دیں نشاسم درست و معذورم
نہادِ من عجمی و طریقِ من عربی است

(میں رموزِ دین سے ٹھیک سے واقف نہیں ہوں میری معذوری ہے، کیا کروں میری نہاد عجمی ہے اور طریق عربی ہے)

———

''بندہ پرور! میں تو بنی آدم کو مسلمان ہو یا ہندو یا نصرانی عزیز رکھتا ہوں اور اپنا بھائی گنتا ہوں، دوسرا مانے یا نہ مانے۔'' (اردوئے معلیٰ (1)، ص 139)

— بنام مرزا ہرگوپال تفتہ

○

پچھلے ابواب میں ہم نے شاعری پر خاصی تفصیلی نظر ڈالی، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ کس طرح غالب کی تخلیقیت اور شعریات میں جدلیاتِ نفی کا جوہر کارفرما ہے، اور اپنے فکری تفاعل کے اعتبار سے یہ نفی اساس بودھی حرکیات سے خاصا ملتا جلتا ہے ہر چند کہ دونوں میں کوئی ظاہری رشتہ نہیں۔ پچھلے ابواب میں بحث زیادہ تر متن اساس تھی، اور

مرکزی مبحث کو حتی الامکان معروضی تجزیے سے پایۂ اثبات تک پہنچانے کے لیے یہ ضروری بھی تھا۔

لیکن اگر جدلیاتی رویہ بمنزلہ جوہر کے ہے اور یہ افتاد و نہاد و مزاج کا حصہ ہے جیسا کہ ہم دیکھتے آئے ہیں، تو اسے شخصی واقعات اور حالات و حوادث میں بھی کارفرما نظر آنا چاہیے۔ شخصی حالات و کوائف ذہن کو، اور ذہن و مزاج حالات و کوائف کو متاثر نہ کرتے ہوں ایسا نہیں ہے۔ ان میں عمل و تعمل کا وہی دوہرا رشتہ ہے جو جدلیاتی تفاعل کی تہ میں کارگر رہتا ہے۔ زندگی کی طرح ذہن و مزاج اور شخصیت بھی ایک متناقضہ ہے جسے میکانکی رشتوں کی منطق سے تمام و کمال سمجھنا گویا سادگی کو راہ دینا ہے۔ یہ دونوں زندگی کے نامیاتی عمل کا حصہ ہیں، شخصیت ذہن کی اور ذہن شخصیت کی تشکیل کرتا ہے، اور یہ دوطرفہ جدلیاتی آمد و رفت شخصی ارتقا کے ساتھ ساتھ جاری رہتی ہے۔

غالب کی زندگی میں بہت سی باتیں بوالعجب ہیں اور ان کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہے۔ چنانچہ زیرنظر باب میں ہم ترتیبِ معکوس سے کام لیں گے۔ یعنی اب متن نہیں بلکہ شخصیت اور شخصی کوائف و حوادث مرجح رہیں گے اور ان کے مطالعے و تجزیے سے ہم دیکھیں گے کہ مرکزی مبحث اور متن کے نتائج کی توثیق ازخود ہو رہی ہے کہ نہیں۔ اختصار اور ارتکاز کی خاطر ہم صرف اُن واقعات و کوائف پر توجہ کریں گے جن کی حیثیت غالب کی زندگی میں سنگ میل کی سی ہے۔ سب سے پہلے ہم بچپن، نوجوانی، آگرہ کے شب و روز اور ہُرمُزد کے متھ سے بحث کریں گے۔ غالب کو چونکہ نوعمری ہی سے فارسی سے نسبت خاص تھی، معاشرتی طور پر اس وقت فارسی میں روشن خیالی اور وسیع المشربی کی جو روایت چلی آرہی تھی اس کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہوگا۔ وجودی خیالات کے ضمن میں غالب کے جدلیاتی ذہن و شعریات نے اپنے لیے جو گنجائش نکالی تھی، اس سے ہم پہلے گفتگو کر چکے ہیں۔ عام معاشرتی مذہبی معاملوں میں بالخصوص مسلکی عقائد کے تئیں غالب کا موقف کیا تھا، اور ان کی آزادخیالی اور جدلیت یہاں بھی کارگر تھی کہ نہیں، اس کو بھی ہم سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ آزاد خیالی اور وسیع المشربی کے تخلیقی رویوں کو جدلیت نے اور جدلیاتی فکر کو ان

رویوں نے مہمیز نہ کیا ہو یہ ممکن ہی نہیں۔ اس کی بہترین مثال مثنوی چراغ دیر ہے جو سفر کلکتہ کے دوران لکھی گئی۔ مثنوی باد مخالف، مثنوی تقریظ آئین اکبری، مثنوی ابر گہربار، مدرسی دہلی کالج، سانحۂ اسیری، دربار سے تعلقات، غدر سنہ ستاون، سکۂ شعر سے غالب کا انکار، ان سب پر نگاہ طائرانہ ہی سہی، ڈالنی ضروری ہوگی تاکہ دیکھا جاسکے کہ غالب کے ذہن ومزاج کا جدلیاتی گراف ان کی زندگی میں کس طرح زیر و زبر ہوتا رہا ہے۔ غالب کی نثر بالخصوص اردو خطوط اور ان میں رواں دواں شوخی وظرافت کا جدلیاتی جائزہ لینا بھی ضروری ہوگا کیونکہ غالب کی تخلیقی شخصیت ان کی نثرنگاری کے بغیر مکمل نہیں۔ ذیل میں ہم کڑی در کڑی ان تمام امور و جہات کا احاطہ کریں گے تاکہ مرکزی مبحث سے ان کے ظاہری اور پنہاں رشتوں کی گرہیں کھل سکیں۔ درجہ بدرجہ ہم دیکھیں گے کہ غالب کی زندگی کے آثار و کوائف میں بہت سے مراحل و مسائل جو بظاہر لاینحل یا بوالعجب نظر آتے ہیں دراصل ان میں فیصلہ کن کردار ان کے جدلیاتی رویوں اور آزاد خیالی کا ہے۔

آگرہ، گلاب خانہ، ہُرمُزد، شجرۂ مشائخ

مرزا کی ننھال کا شمار آگرہ کے متمول ترین گھرانوں میں ہوتا تھا اور ان کا بچپن عیش وعشرت اور اللّوں تللّوں میں گزرا تھا۔ والد اور چچا کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد روک ٹوک کرنے والا کوئی نہ تھا۔ آگرہ میں مرزا کے نانا کمیدان غلام حسین خاں کی جاگیر میں متعدد دیہات اور بڑی املاک تھیں، کسی چیز کی کمی نہ تھی۔ وہ رئیس زادوں کی طرح اپنا وقت بےفکری اور لہو ولعب میں گزارتے۔ اپنے بچپن کے زمانہ کو یاد کرتے ہوئے منشی شیونرائن رئیس آگرہ، مالک مطبع مفید خلائق کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

> ''میں کیا جانتا تھا کہ تم کون ہو۔ جب یہ جانا کہ تم ناظر بنسی دھر کے پوتے ہو تو معلوم ہوا کہ میرے فرزند دلبند ہو۔ ... تم کو ہمارے خاندان اور اپنے خاندان کی آمیزش کا حال کیا معلوم؟ مجھ سے سنو! تمہارے پردادا عہدِ نجف خاں میں میرے نانا صاحب مرحوم خواجہ غلام حسین خاں کمیدان کے رفیق تھے۔ جب میرے نانا نے نوکری ترک کی اور گھر بیٹھے، تو تمہارے پردادا نے بھی کمر کھول

دی اور پھر کہیں نوکری نہ کی۔ یہ باتیں میرے ہوش سے پہلے کی ہیں۔ مگر جب میں جوان ہوا تو میں نے یہ دیکھا کہ منشی بنسی دھر خاں صاحب کے ساتھ ہیں؛ اور انھوں نے جو کیتھم گانو اپنی جاگیر کا سرکار میں دعویٰ کیا ہے تو بنسی دھر اُس امر کے منصرم ہیں؛ اور وکالت اور مختاری کرتے ہیں۔ میں اور وہ ہم عمر تھے۔ شاید منشی بنسی دھر مجھ سے ایک دو برس بڑے ہوں یا چھوٹے ہوں۔ اُنیس بیس برس کی میری عمر اور ایسی ہی عمر ان کی؛ باہم شطرنج اور اختلاط اور محبت؛ آدھی آدھی رات گزر جاتی تھی؛ چونکہ گھر اُن کا بہت دور نہ تھا اس واسطے جب چاہتے تھے چلے جاتے۔ پس ہمارے اور اُن کے مکان میں مچھیارنڈی کا گھر اور ہمارے دو کٹڑے درمیان تھے۔ ہماری بڑی حویلی وہ ہے کہ جواب لکھمی چند سیٹھ نے مول لے لی ہے۔ اُسی کے دروازے کی سنگین بارہ دری پر میری نشست تھی۔ اور پاس اُس کے ایک کھٹیا والی حویلی، اور سلیم شاہ کے تکیے کے پاس دوسری حویلی، اور کالے محل سے لگی ہوئی ایک اور حویلی، اور اس سے آگے بڑھ کر ایک کٹرا۔ کہ وہ گذریوں والا مشہور تھا۔ اور ایک کٹرا کہ وہ کشمیرن والا کہلاتا تھا۔ اُس کٹرے کے ایک کوٹھے پر میں پتنگ اُڑاتا تھا؛ اور راجہ بلوان سنگھ سے پتنگ لڑا کرتے تھے۔ واصل خاں نامی ایک سپاہی تمہارے دادا کا پیشدست رہتا تھا اور وہ کٹڑوں کا کرایہ اُگاہ کر جمع کرواتا تھا۔ بھائی تم سنو تو سہی! تمہارا دادا بہت کچھ پیدا کر گیا۔ علاقے مول لیے تھے اور زمینداره اپنا کر لیا تھا۔ دس بارہ ہزار روپے کی سرکار کی مالگذاری کرتا تھا۔ آیا وہ سب کارخانے تمہارے ہاتھ آئے یا نہیں؟ اس کا حال ازروے تفصیل جلد مجھ کو لکھو"۔ (1)

عنفوانِ شباب میں مرزا کا شمار شہر کے حسین اور خوشرو لوگوں میں ہوتا تھا۔ حالی لکھتے ہیں کہ دہلی میں جب انھوں نے مرزا کو دیکھا تھا "حسانت اور خوبصورتی کے آثار ان کے چہرے اور قد و قامت اور ڈیل ڈول سے نمایاں طور پر نظر آتے تھے۔"(2)

مرزا نے 'مہر نیمروز' کے دیباچہ میں اپنی نوجوانی کے دنوں کو یاد کرتے ہوئے لکھا ہے:

"بافرّ و فرہنگ بیگانہ و بانام و ننگ دشمن، بافرومایگاں ہم نشیں، و با اوباش ہمرنگ، پاے بے راہہ پوے، و زبان بے صرفہ گوے۔ درشکستِ خویش گردوں را دست یار و در آزار خویش دشمن را آموزگار.. پس از پنجاہ سالہ آوارگی کہ

تیزیِ رفتارِ من از مسجد و بُتخانہ گرد انگیخت، و خانقاہ و میکدہ را بہ یک دگر زد۔"(3)

(نیک نامی اور دولت میرے لیے اجنبی ہیں۔ اور میں خود نام و ننگ کا دشمن ہوں۔ فرومایہ لوگوں کا ہم نشین ہوں اور اوباشوں کے ساتھ میرا یارانہ ہے۔ میرے پاؤں آوارہ گردی کے عادی ہیں اور زبان یاوہ گوئی کی خوگر۔ اپنے ہی سر پر مصیبت توڑنے میں چرخِ ستم پیشہ کا میں مددگار ہوں اور دشمن کا صلاح کار .. پنجاہ سالہ آوارگی اور بھاگ دوڑ سے مسجد اور بتخانے سے گرد اٹھ رہی ہے اور خانقاہ و میکدہ ایک دوسرے پر گرے پڑ رہے ہیں۔)(4)

آگرہ برج کی رنگ بھومی میں ہے جہاں پاس ہی گوکل، متھرا، برندابن، کرشن کی راس لیلا کے علاقے ہیں جن کی داستانیں چلی آتی ہیں۔ میر تقی میر اور نظیر اکبرآبادی کا تعلق بھی آگرہ سے تھا اور ادبی اعتبار سے بھی اس شہر کی بڑی اہمیت تھی۔ غالب کے خطوط اور اشعار میں جہاں جہاں آگرہ کا ذکر آیا ہے، مسرت و انبساط کے پھول کھل اٹھے ہیں۔ یادگار میں حالی نے مرزا کی نوجوانی کے دنوں کی وارفتگی اور بے راہ روی کا ذکر کرتے ہوئے 'شمپان' اور 'عرقِ تاک' کے شوق کا بھی اشارہ کیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ مذہبی معاملات میں مرزا خاصے بے پروا تھے۔ وہ کہتے ہیں مرزا کی ابتدا بگڑی اور ایسی بگڑی کہ جب تک ننھیال کی تمام املاک کی صفائی نہ ہوئی نشے ہرن نہ ہوئے۔ مرزا کی طبیعت میں گرمی اور جودت کی آگ بھری ہوئی تھی۔ اور اگر اس لہو ولعب اور عیش وعشرت کے زمانے میں انھوں نے شاعری کی طرف توجہ کی تو یہ کسی غیر معمولی باطنی تڑپ اور لاشعوری طبعی طلب کے بغیر نہ تھا۔ ایک رباعی میں خود کہا ہے کہ 'تیرِ شکستۂ نیاگاں' یعنی بزرگوں کا ٹوٹا ہوا تیر میرا قلم بن گیا:

غالب بہ گہر ز دودۂ زادشم　　زاں رو بصفائی دم تیغست دمم
چوں رفت سپہبدی زدم چنگ بہ شعر　　شد تیر شکستۂ نیاگاں قلمم

یعنی میں پشنگ کے باپ اور تورابن فریدوں کی اولاد میں سے ہوں۔ سلطنت اور سپہ سالاری چونکہ رخصت ہوگئی ہے میں نے شعر کہنا اختیار کرلیا ہے؛ گویا بزرگوں کا ٹوٹا ہوا تیر میرا قلم بن گیا ہے اور تلوار کی آبداری میری شاعری میں آگئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں

غفلت اور بدمستی کے عالم میں بھی غالب نے جس فن میں ہاتھ ڈالا، باوجودیکہ زمانہ قدردانوں سے خالی تھا، اس کو اس درجے تک پہنچا کے چھوڑا جو اس کا منتہائے کمال تھا۔(5)

اسی زمانے میں ایک پارسی نژاد شخص جس کا نام آتش پرستی کے زمانے میں ہُرمُزد تھا اور مسلمان ہونے کے بعد عبدالصمد کہلاتا تھا، آگرہ میں سیاحانہ وارد ہوا اور دو برس تک مرزا کے پاس مقیم رہا۔

> ''مرزا نے اُس سے فارسی زبان میں کسی قدر بصیرت پیدا کی مرزا نے جابجا اُس کے تلمذ پر اپنی تحریروں میں فخر کیا ہے اور اُس کو بلفظ تیمسار جو پارسیوں کے ہاں نہایت تعظیم کا لفظ ہے یاد کیا ہے... اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جو کچھ دو برس کے قلیل عرصے میں وہ مرزا کو سکھا سکتا تھا اس میں ہرگز مضائقہ نہ کیا ہوگا اور جیسا کہ قاطع بُرہان اور درفش کاویانی کے دیکھنے سے ظاہر ہوتا ہے اس نے تمام فارسی زبان کے مقدم اصول اور گُر اور پارسیوں کے مذہبی خیالات اور اسرار جن کو فارسی زبان کے سمجھنے میں بہت بڑا دخل ہے اور پارسی و سنسکرت کا متحدالاصل ہونا اور اسی قسم کی اور ضروری باتیں مرزا کے دل میں بوجہ اولے نشین کردی تھیں۔''(6)

تاہم متعدد سوانح نگار اس استاد کو مرزا کے تخیل کا کرشمہ خیال کرتے ہیں کیونکہ خود غالب نے وقتاً فوقتاً اپنے زرتشتی استاد کے وجود سے انکار کیا ہے۔ حالی غالب کے حوالے سے لکھتے ہیں ''اگرچہ کبھی کبھی مرزا کی زبان سے یہ بھی سنا گیا ہے کہ مجھ کو مبداءِ فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے اور عبدالصمد محض ایک فرضی نام ہے۔ چونکہ مجھ کو لوگ ''بے استادا'' کہتے تھے ان کا منھ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی استاد گھڑ لیا ہے۔''(7)

ایک خط میں مرزا لکھتے ہیں:

> ''فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر وسخن کا ذوق فطری وطبعی تھا۔ ناگاہ ایک شخص کہ ساسان پنجم کی نسل میں سے معہذا منطق وفلسفہ میں مولوی فضل حق مرحوم کا نظیر اور مومنِ موحد وصوفی صافی تھا، میرے شہر میں وارد ہوا۔ اور لطائف فارسی بحت (خالص) اور غوامضِ فارسی آمیختہ بہ عربی اس سے میرے حالی ہوئے۔ سونا کسوٹی پر چڑھ گیا۔ ذہن معوج نہ تھا۔ زبانِ دری سے پیوندِ ازلی اور استاد

بے مبالغہ جاماسپ عہد و بزرچمہر عصر تھا۔ حقیقت اس زبان کی دلنشیں و خاطرنشان ہوگئی۔"(8)

شیخ محمد اکرام کا خیال ہے اس کا امکان ہے کہ ہرمزد کی وجہ سے پارسیوں کے عقائد سے مرزا کی واقفیت بڑھ گئی اور مذہب سے متعلق آزادخیالی میں ہرمزد کو بھی دخل ہے۔(9)

جہاں تک زرتشتیوں اور پارسیوں کا تعلق ہے تو اس کے قرائن بھی ہیں کہ مَے نوشی و خمار و سرور کو شعری روایت میں حقائق و دقائق کے انکشاف کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ پارسی پیر مغاں کو احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ آگرہ میں پارسیوں کی مے فروشی کی دکانیں تھیں۔ بعد کے ایک خط میں مرزا اپنی جوانی کے دوست حاتم علی مہر کو جو آگرہ میں رہتے تھے لکھتے ہیں:

"صاحب! ہوش میں آؤ اور مجھ کو بتاؤ کہ یہاں جو پارسیوں کی دکانوں میں فرنج اور شمپان کے درجن دھرے ہوئے ہیں یا ساہوکاروں اور جوہریوں کے گھر روپے اور جواہر سے بھرے ہوئے ہیں، میں کہاں وہ شراب پینے جاؤں گا اور وہ مال کیونکر اٹھاؤں گا۔"(10)

اس سے صاف ظاہر ہے کہ آگرہ کی معاشرتی فضا میں آزادخیالی اور فراغت کے رنگ رچے بسے ہوئے تھے۔ فارسی سے پیوند ازلی تھا ہی، اساتذۂ فارسی سے اولین نسبت بھی یہیں آگرہ میں ہی قائم ہوئی۔ سبک ہندی اور بیدل کے اثرات کی بنیاد بھی یہیں پڑی اور ریختہ گوئی کی ابتدا بھی یہیں ہوئی۔ آزادہ روی و وارستگی اور جرأت فکری، ذہن و مزاج کا حصہ بھی یہیں بنے۔ جدلیاتی وضع کی جو پرچھائیاں نسخہ اول اور نسخہ دوم میں ملتی ہیں ان کا نقش اولیں بھی یہیں قائم ہوا۔

ایرانی الاصل زرتشتی کے معاملہ کو مرزا نوجوانی کا بتاتے ہیں اور شادی کے بعد جب مرزا دہلی منتقل ہوئے تو وہ بھی بطور اتالیق دہلی میں ان سے متعلق رہا ہوگا۔ اس بارے میں معاصر شہادت نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب بار بار کہتے ہیں:

"مجھ کو مبداءِ فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے۔"

لیکن یہ بھی کہتے ہیں :

''چونکہ مجھ کو لوگ 'بے استادا' کہتے تھے ان کا منھ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی استاد گھڑ لیا ہے۔''

غالب کی اس انوکھی منطق سے ان کے ذہن کا جدلیاتی چور صاف ظاہر ہے۔ قاضی عبدالودود کہتے ہیں کہ ''غالب کا صریح تضاد دور کرنے کی کوشش میں حالی خود تضاد میں مبتلا ہوگئے۔''(11) غالب نہیں کو ہاں اور ہاں کو نہیں سے منقلب کرنے کا کمال رکھتے ہیں، جس کو صاد کرتے ہیں اس کی تغلیط بھی کرتے ہیں، ان کی جدلیاتی گریز پائی کسی مرکز ومحور کو قائم نہیں رہنے دیتی۔ یعنی یہ بھی اور وہ بھی۔ دیکھا جائے تو یہ سب ان کے جدلیاتی ذہن کا کرشمہ ہے جو قول متناقض میں ربط پیدا کرلیتا ہے۔ یعنی یہ ایک ہی حقیقتِ جاریہ ہے جس میں اطراف نہیں ہیں۔

ان کی شادی لوہارو کے رئیس خاندان میں نواب الٰہی بخش معروف کی بیٹی سے ہوئی۔ ان کے خسر نواب الٰہی بخش خاں معروف ذوق کے شاگرد اور نواب احمد بخش خاں رئیس لوہارو اور فیروز پور جھرکہ کے بھائی تھے۔ اس شادی سے مرزا کا تعلق رئیسوں کے ایک ایسے خاندان سے ہوگیا جس کا شمار دہلی کے ممتاز گھرانوں میں ہوتا تھا۔ مرزا کے خسر مرزا الٰہی بخش خاں معروف جن کے تقدس اور بزرگی کے سبب لوگ ان کے سامنے زانوئے ادب تہ کرکے بیٹھتے تھے، حالی نے ان کا ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے :

''وہ لوگوں کو مرید بھی کیا کرتے تھے اور جب بہت سے مرید ہوجاتے تھے تو ان کو اپنے سلسلے کے تمام مشائخ کا شجرہ لکھوا کر ایک ایک کاپی سب کو تقسیم کیا کرتے تھے، انھوں نے مرزا کو شجرہ دیا کہ اس کی نقل کردو۔ آپ نے شجرہ کی نقل اس طرح کی کہ ایک نام لکھ دیا دوسرا حذف کردیا تیسرا پھر لکھ دیا چوتھا پھر ساقط۔ غرضکہ اسی طرح بہت سے حذف و اسقاط کرکے نقل اور اصل جاکر اُن کے حوالے کی۔ وہ دیکھ کر بہت خفا ہوئے کہ یہ کیا غضب کیا! مرزا نے کہا حضرت: آپ اس کا کچھ خیال نہ فرمایئے؛ شجرہ دراصل خدا تک پہنچنے کا ایک زینہ ہے؛ سو زینے کی ایک ایک سیڑھی اگر بیچ میں سے نکال دی جائے تو

چنداں ہرج واقع نہیں ہوتا؛ آدمی ذرا اُچک اُچک کے اوپر چڑھ سکتا ہے۔ وہ یہ سن کے بہت جزبز ہوئے؛ اور وہ نقل پھاڑ ڈالی۔''(12)

غالب کی آزادہ روی اور جدلیت اس واقعہ سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ نواب الٰہی بخش خاں غالب کے خسر ہونے کے ناتے اور بزرگی و تقدس کے سبب بھی مرزا کے قبلہ و کعبہ تھے۔ حالی کہتے ہیں مرزا شوخی طبع سے باز نہ آتے تھے، یہ تو صحیح ہے لیکن اس کے پس پشت ان کی طبیعت کی جدلیاتی افتاد و نہاد بھی ہے جو چیزوں کو پلٹ کر دیکھتی ہے اور دی ہوئی لیک کو جوں کا توں قبول نہیں کرتی۔ دوسرے لفظوں میں مزاجاً وہ ہر موصولہ و معمولہ سے فاصلہ کر لیتے ہیں اور اس کو گھما کر اس کے طرفہ تماشائی بن جاتے ہیں۔ یہ روش نوجوانی کے متعدد واقعات میں ملتی ہے اور جیسا کہ ہم دیکھیں گے زندگی کے آئندہ مراحل میں بھی جاری رہتی ہے۔

لیکن پہلے ہم اس وقت کی ادبی فضا بالخصوص فارسی شعری روایت پر نظر طائرانہ ڈالیں گے کہ اس میں روشن خیالی اور وسیع المشربی کے کیا سُر کھلے ملے تھے جن سے نوعمر غالب کے ذہن نے اثر قبول کیا ہوگا۔

○

روشن خیالی اور وسیع المشربی

یہ معلوم ہے کہ کم عمری ہی سے غالب کے دل و دماغ پر شعرائے فارسی چھائے ہوئے تھے۔ فارسی اس وقت علمیت و قابلیت کا معیار و نشان سمجھی جاتی تھی۔ کچھ تو روشن خیالی کی روایت کی وجہ سے اور کچھ کثیر مذہبی معاشرہ کی وجہ سے فارسی شاعری میں آزاد خیالی اور وسیع المشربی کے میلانات وسیع پیمانے پر رائج تھے۔ شیخ محمد اکرام کہتے ہیں کہ:

''مشرقی شعرا بالعموم مذہب کے معاملے میں آزاد خیال رہے ہیں، اور دارالافتاء کی تنگ نظری اور سختی کی تلافی حافظ، خیام اور فیضی کی وسیع مشربی سے ہوتی رہی ہے۔''(13)

ان ناموں میں سبک ہندی کے کئی بڑے شاعروں بالخصوص مغل عہد کے دوسرے نامی گرامی شاعروں کا مزید اضافہ کرلینا چاہیے کیونکہ تصوف کے وجودی خیالات اور بھگتی کے ملے جلے اثرات نے مغل عہد میں انسان دوستی، وسیع المشربی اور رواداری کی ایک ایسی فضا پیدا کردی تھی جس میں سب شریک تھے۔ یہ ایک سدابہار مضمون تھا جس میں اکثر شاعر زورِ طبع صرف کرتے اور ایک سے ایک عمدہ نکتہ پیدا کرتے تھے۔ غالب نے نوعمری ہی سے اس ساری روایت کو جذب کیا تھا جو اس نوع کے اشعار میں ظاہر ہوتی رہی تھی:

حافظ:

جنگ ہفتاد و دو ملت ہمہ را عذر بنہ
چوں نہ دیدند حقیقت رہِ افسانہ زدند

(بہتر فرقوں کی جنگ کو ان کی مجبوری سمجھو، جن لوگوں پر حقیقت منکشف نہیں ہوئی، وہ افسانہ طرازی کرتے ہیں)

رومی:

مذہب عاشق ز مذہبہا جداست
عاشقاں را مذہب و ملت خداست

(عاشق کا مذہب دوسرے مذہبوں سے جدا ہے، عاشقوں کا مذہب و ملت خدا ہے)

بابا فغانی:

درحقیقت نسب عاشق و معشوق یکیست
بوالفضولاں صنم و برہمنے ساختہ اند
یک چراغست دریں خانہ کہ از پرتوِ آں
ہر کجا می نگرم انجمنے ساختہ اند

(درحقیقت عاشق و معشوق کا نسب ایک ہی ہے، فضول لوگوں نے بلاوجہ صنم اور برہمن بنالیا ہے، اِس گھر میں ایک ہی چراغ ہے جس کے پرتو سے لوگوں نے اپنی اپنی انجمن سجالی ہے)

غزالی :

ما و حریمِ دیر غزالی کہ اہل دل
ایں گوشہ را بہ مملکت جم نمی دہند
(میں اور حریم دیر، اے غزالی یہ وہ گوشہ ہے جو مجھ جیسے اہلِ دل جمشید کی مملکت کے بدلے میں بھی نہ دیں)

فیضی :

آں کہ میکرد مرا منع پرستیدن بت
در حرم رفتہ طوافِ در و دیوار چہ کرد
(وہ جو مجھے بتوں کی پرستش سے منع کرتا تھا، خود حرم میں جاکر در و دیوار کا طواف کیا کررہا ہے)

عرفی :

عارف ہم از اسلام خراب است و ہم از کفر
پروانہ چراغ حرم و دیر نداند
(عارف کفر اور اسلام دونوں کی نگاہ میں برباد ہے، پروانہ حرم اور دیر کے چراغ میں فرق کہاں کرتا ہے)

عرفی :

گرفتم ایں کہ بہشتم دہند بے طاعت
قبول کردن و رفتن نہ جاے انصاف است
(خوب کہ مجھے بے اطاعت جنت عطا فرما رہے ہیں، اسے قبول کرنا اور اس میں داخل ہونا البتہ اس میں قدرے کلام ہے)

صائب :

مخور صائب فریبِ فضل از عمامۂ زاہد
کہ در گنبد ز بے مغزی صدا بسیار می پیچد

(صائب، زاہد کے عمامے سے علم وفضل کے فریب میں مت آ، بے مغز خالی گنبد میں صدا بہت گونجتی ہے)

منوہر توسی:

اگر ایماں ہمیں کعبہ پرستیست
پرستارانِ بت را طعنہ از چیست

(اگر سنگ وخشت سے بنے ہوئے ایسے کعبے کی پرستش ہی ایمان ہے، تو پھر بت پرستوں کو بت پرستی کا طعنہ کیوں دیا جاتا ہے)

بیدل:

زفرق و امتیاز کعبہ و دیرم چہ می پرسی
اسیر عشق بودم ہرچہ پیش آمد پرستیدم

(مجھ سے کعبہ و دیر کا فرق کیا پوچھتے ہو، میں اسیرِ عشق تھا، جو کچھ سامنے آیا اس کی پرستش کرتا رہا)

بیدل:

درہاے فردوس وا بود امروز
از بے دماغی گفتیم فردا

(جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے تھے۔ میری بے دماغی کہ کل پہ ٹال دیا)

چندر بھان برہمن:

مرا دلیست بہ کفر آشنا کہ چندیں بار
بہ کعبہ بردم و بازش برہمن آوردم

(میرا دل کفر آشنا ہے، کئی بار میں اِسے کعبہ لے گیا اور واپس برہمن ہی لایا)

داراشکوہ:

ہر خم و پیچی کہ شد از تاب زلف یار شد
دام شد زنجیر شد تسبیح شد زنار شد

(جو بھی پیچ وخم ہیں، زلفِ یار کے ہیں، دام بھی یہی ہے، زنجیر بھی یہی، تسبیح بھی یہی اور زنار بھی یہی ہے)

نظیری:

زوریر تا بت و بت خانہ می برد عشقم
خجالت از رخ مردان راہ دیں دارم
(میرا عشق مجھے دیر سے بت اور بتخانے کی طرف مائل کر رہا ہے، میں رہ روانِ
راہِ دین کو دیکھ کر شرمندہ ہوں)

فیضی:

کعبہ و بتکدہ یک رنگ و حریفاں دو بین
خود مسلمانی و خود برہمنی ساختہ اند
(کعبہ و بت خانہ درحقیقت ایک ہی ہیں، لیکن مخالفین انھیں دو سمجھتے ہیں اور
انھوں نے اپنے کو مسلمان اور برہمن بنا رکھا ہے)

نامعلوم:

در حیرتم کہ دشمنی کفر و دیں چراست
از یک چراغ کعبہ و بتخانہ روشن است
(میں حیران ہوں کہ کفر و اسلام میں دشمنی کیوں ہے، جبکہ ایک ہی چراغ سے
کعبہ و بُت خانہ دونوں روشن ہیں)

مغل بادشاہوں بالخصوص اکبر کے زمانے میں سنسکرت کے بہت سے صحیفوں کو فارسی میں منتقل کیا گیا۔ فیضی اس اعتبار سے خصوصیت رکھتا ہے کہ اس نے سنسکرت کی متعدد کتابوں کا فارسی میں ترجمہ کیا یا ترجمہ میں مدد کی۔ ہندوؤں کی سب سے بڑی کتاب مہابھارت کا فارسی ترجمہ نقیب خاں، ملا بدایونی اور ملا شیرانی کی اجتماعی کوششوں سے ہوا، فیضی کو زبان کو سنوارنے کے کام پر مامور کیا گیا۔ گیتا، نل دمن اور لیلاوتی جیسی اہم کتابوں کے ترجمے بھی فیضی سے یادگار ہیں۔ شبلی نے لکھا ہے کہ اتھروید کا ترجمہ بھی فیضی سے منسوب ہے، بھاون نام ایک برہمن مطلب سمجھاتا جاتا تھا، چونکہ عبارت پیچیدہ تھی، یہ کام اولاً ملا عبدالقادر بدایونی کو تفویض ہوا، اس کے بعد فیضی اور پھر فیضی کے بعد ابراہیم سرہندی کے سپرد ہوا۔ فارسی رامائن کا ترجمہ بدایونی نے چار برس کی مدت میں کیا، پھر مسیحا پانی پتی

نے رامائن کو نظم میں لکھا۔[14]

ہندی عورت کی محبت کے بارے میں فیضی کا مشہور شعر ہے:

ہم چو ہندو زن کسی در عاشقی مردانہ نیست
سوختن بر شمعِ مردہ کارِ ہر پروانہ نیست

(ہندو عورت کی طرح عاشقی میں کوئی بھی ایسا ثابت قدم نہیں، بجھی ہوئی شمع پر مرنا ہر پروانے کا کام نہیں)

امیر خسرو نے بہت پہلے کہا تھا:

خسروا در عشق بازی کم ز ہندو زن مباش
کز برای مردہ می سوزند جانِ خویش را

(اے خسرو، بازیِ عشق میں ہندو عورت سے کم مت رہنا، اس لیے کہ ایک مرچکے شخص کے لیے وہ خود کو زندہ جلا دیتی ہیں)

ذیل کا دوہا لچھمی نرائن شفیق سے یادگار ہے:

خسرو ایسی پیت کر جیسے ہندو جوے
پوت پرائے کارنے جل جل کوئلہ ہوے[15]

غرضیکہ اس زمانے میں روشن خیالی اور رواداری کی ایک عام فضا تھی جو غالب کے لیے باعث کشش رہی ہوگی۔ متاخرین شعرا اور مغل شعرا سے غالب کو ذہنی قربت تھی لیکن بیدل سے نسبتِ خاص تھی۔ بیدل غالب کے زمانے سے قریب بھی تھے اور ان کی ہمالیائی شخصیت کو کوئی دوسرا پہنچ بھی نہیں سکتا تھا۔ بیدل و غالب کے ہمہ پہلو رشتے سے ہم باب ششم میں بحث کر آئے ہیں۔ بیدل کی شخصیت کی مقناطیسیت میں ان کی آزادگی و جرأت فکری خصوصیت سے شامل رہی ہوں گی جو غالب کے لیے بیحد باعثِ کشش تھیں۔ بیدل کو مقامی ہندستانی روایتوں کا بھی گہرا اِدراک تھا۔ ہندو فقیروں، یوگیوں، سادھوؤں سے زندگی بھر ان کے مراسم رہے تھے۔ ہندوؤں کے فکر و فلسفہ، ویدانت، مہابھارت اور عوامی قصے کہانیوں سے ان کی گہری واقفیت کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ بیدل کے ہندو احباب و شاگرد

ان سے عقیدت رکھتے تھے۔ بندرابن داس خوشگو سے بیدل کا لگ بھگ ویسا ہی رشتہ تھا جیسا ہرگوپال تفتہ سے غالب کا جنھیں محبت سے وہ 'مرزا' کہا کرتے تھے۔

جیسا کہ ہم پہلے بحث کرآئے ہیں کہ بیدل اور وجودی صوفیا سے جو روایت چلی آئی تھی اس میں اور غالب کی آزاد خیالی و وارستگی میں کچھ فرق بھی تھا۔ غالب تصوف کا دم ضرور بھرتے تھے لیکن بقول شیخ محمد اکرام غالب کا تصوف نعرۂ مستانہ سے زیادہ کچھ نہیں تھا۔ یہ حال سے زیادہ قال تھا۔ مرزا خود کو 'ولی پوشیدہ اور کافر کھلا' کہتے ہیں جو ان کے جدلیاتی انداز و مزاج کے عین مطابق ہے:

419 دیکھیو غالب سے گر الجھا کوئی
ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا

روایت ہے کہ ایک نشست میں غالب نے جب یہ مقطع پڑھا:

398 یہ مسائلِ تصوف یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

تو بہادر شاہ ظفر نے کہا مرزا ہم تو تب بھی نہ سمجھتے۔ غالب نے جواباً کہا، حضور تو اب بھی سمجھتے ہیں، کہتے اس لیے نہیں کہ میں مغرور نہ ہوجاؤں۔ قطع نظر اس جملہ معترضہ کے یہ حقیقت ہے کہ غالب کی آزاد خیالی و وسیع المشربی کی جڑیں ماورائیت میں نہیں ان کی ارضیت میں ہیں۔ ان کا سرچشمہ اتنا روحانیت وعرفانیات کی روایت نہیں جتنا خود اُن کا اپنا تعقل وتفکر ہے۔ غالب کی آزادہ ذہنی کی سب سے بڑی طاقت خود غالب کی خرد پرستی و تعقل پرستی ہے۔ نیز یہ بھی کہ تعقل پرستی ان کی جدلیاتی افتاد کو اور خود جدلیاتی افتاد، تعقل پرستی کو اساس فراہم کرتی ہے، ان میں دوطرفہ عمل و تعامل ہے۔ غالب جس طرح دینداری کا دعویٰ بھی کرتے ہیں اور خدا کے دامن کو حریفانہ کھینچتے بھی ہیں، یا 'خوے آدم دارم آدم زادہ ام' کہہ کر آشکارا عصیاں کا دم بھی بھرتے ہیں، اور الٹے خدا پر الزام بھی دھرتے ہیں، ایسا تعقل پسندی اور جدلیاتی افتاد ہی کی بدولت ممکن تھا۔

بقول شیخ محمد اکرام حالی مرزا کی شخصیت کو 'نگہ پاک بینؑ سے دیکھتے ہیں۔ (16) وہ غالب کی بے راہ روی اور مذہبی معاملات میں کوتاہی پر غالب کو ٹوکتے بھی ہیں اور تاویلیں

بھی کرتے ہیں۔ شیخ محمد اکرام ان معاملات میں نسبتاً صاف گوئی سے کام لیتے ہیں۔ آگے چل کر ہم دیکھیں گے غالب کا جدلیاتی چور چونکہ خاصا تہ در تہ اور پیچیدہ ہے، یہ ان کو بھی جُل دے جاتا ہے۔ شیخ محمد اکرام مرزا کے 'شرع کی قدر و اہمیت سمجھنے' پر ان کو داد دیتے ہیں۔ لیکن یہ بھی لکھتے ہیں:

''مذاہب کے جزوی اختلاف اور فقہ کی پیچیدگیوں اور بے ضرورت پابندیوں سے مرزا کو کوئی دلچسپی نہ تھی۔ انھوں نے اپنے خطوط میں مروجہ تعلیم فقہ اور مسائل ابوحنیفہ کے خلاف جلے کٹے فقرے لکھے ہیں۔ ان کے خیال میں انسان کو چاہیے کہ مذہب کی اصولی باتوں کو سمجھ لے اور ان پر ایمان رکھے، فقہ اور مذہب کی جزوی باتوں میں وقت ضائع کرنا بے فائدہ ہے۔ یہ وقت دل و دماغ کی تربیت میں صرف ہونا چاہیے۔''(17)

میر مہدی کے نام ایک خط میں سرفراز حسین کو تلقین کرتے ہیں:

''میاں کس قصے میں پھنسا ہے۔ فقہ پڑھ کر کیا کرے گا۔ طب و نجوم و ہیئت و منطق و فلسفہ پڑھ جو آدمی بنا چاہے۔ خدا کے بعد نبی اور نبی کے بعد امام۔ یہی ہے مذہب حق والسلام والاکرام۔ علی علی کیا کر اور فارغ البال رہا کر۔''(18)

غالب خود اپنے لڑکپن کی تعلیم اور فسق و فجور کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں:

''میں نے ایام دبستان نشینی میں شرح مائۂ عامل تک پڑھا۔ بعد اس کے لہو و لعب اور آگے بڑھ کر فسق و فجور، عیش و عشرت میں منہمک ہوگیا۔ فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر و سخن کا ذوق فطری و طبعی تھا۔''(19)

ظ انصاری بھی مذہبی معاملات میں مرزا کی عدم دلچسپی کی تصدیق کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ ادبی رجحان کی تسکین فارسی زبان و ادب کے مطالعہ سے ہوتی تھی، مذہبی علوم سے واقفیت کے لیے عربی نصاب کا مطالعہ ضروری تھا۔ مرزا کی دلچسپی فارسی میں تھی، مذہبی علوم کے مطالعے میں مرزا نے زیادہ دلچسپی نہیں لی۔ جو کچھ انھیں معلوم تھا اپنی ذہانت کے بل پر معلوم تھا۔

بیدل کی تعلیم کے بارے میں بھی معلوم ہے کہ ایک دن ان کے چچا میرزا قلندر نے

مکتب میں جب بیدل 'شرح ملا' کے اسباق پڑھ رہے تھے ان کے دو اساتذہ کو بحث وتکرار میں بپھرتے اور آپے سے باہر ہوتے دیکھا، اس کے بعد تعلیم ترک کرادی اور گھر پر اپنی نگرانی میں اساتذہ فارسی کی نظم ونثر کا مطالعہ شروع کرادیا۔[20]

شعرا اور صوفیا نے طریقت اور شریعت کے دستور اور ان میں باہمی احترام اور ربط وضبط کے طور طریقے اور گنجائشیں پہلے ہی نکال رکھی تھیں۔ ہندوستان میں آنے کے بعد تصوف کے وجودی خیالات میں خاصی لچک اور ماورائیت پیدا ہوگئی تھی۔ غالب کے خیالات اور آزادگی وکشادگی سے ہم باب گیارہ میں بحث کرچکے ہیں۔ بیدل کے بارے میں بھی معلوم ہے کہ ان کے نظام تصوف میں بیک وقت تین تین صوفیانہ سلاسل کی گنجائش تھی، نیز دانش ہندی اور یوگ وششٹھ اور بھوبھوتی کے افکار و حکایات کی انھیں گہری جانکاری تھی جس کا واضح ثبوت مثنوی محیط اعظم اور مثنوی عرفان سے ہم پیش کرچکے ہیں۔

شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ مہر نیمروز کے شروع میں ابتدائے آفرینش کے متعلق مرزا نے ہندو عقائد کا جو خلاصہ درج کیا ہے اس سے اور بعض اشعار بالخصوص مثنوی چراغ دیر سے غالب کی ہندو مذہب سے غیر معمولی واقفیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ دبستانِ مذاہب ان کے زیر مطالعہ رہتی تھی اور پارسیوں کی مذہبی کتب مثلاً دساتیر سے بھی ان کا گہرا لگاؤ ثابت ہے۔[21] وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مرزا کے کئی نہایت پاکیزہ اشعار جو آزادہ روی اور وسیع المشربی پر دال ہیں رسمی قافیہ پیمائی نہیں، قلبی کاوش کا نتیجہ ہیں:[22]

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

با من میاویز اے پدر فرزندِ آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگان خوش نکرد

(اے پدر مجھ سے نہ الجھ، آزر کے بیٹے کو دیکھ، جو صاحب نظر ہو جاتا ہے اُسے
بزرگوں کا دین خوش نہیں آتا)

دلم در کعبہ از تنگی گرفت آوارۂ خواہم
کہ بامن وسعتِ بتخانہ ہاے ہند و چیں گوید

(میرا دل کعبے میں عقاید کی قید و بند سے گھبراتا ہے اور آوارگی چاہتا ہے، کوئی تو مجھے ہندو چین کے بتخانوں کی وسعت سے آشنا کرے)

آوارۂ غربت نتواں دید صنم را
باشد کہ دگر بتکدہ سازند حرم را

(صنم کو غربت میں آوارہ نہیں دیکھا جا سکتا، بہتر یہی ہے کہ حرم کو پھر سے بت خانہ بنایا جائے)

حالی ہرچندکہ غالب سے گہری عقیدت رکھتے ہیں اور اکثر اپنی توجیہات کو عقیدت کا رنگ دے دیتے ہیں، یادگار میں ایک رباعی پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ خود کو نہیں روک سکے:

''یارب تو کجائی کہ بہ ما زر ندہی بیدرد خدائی کہ بہ ما زر ندہی
نے نے تو نہ غائبی و نے بیرحمی بے مایہ چو مائی کہ بما زر ندہی

اس رباعی میں مرزا کی شوخی و گستاخی حد سے زیادہ گزر گئی ہے۔ دارالافتا میں تو یقیناً اس پر کفر کا فتویٰ دیا جائے گا۔ اس قسم کے خطابات آدابِ شریعت کے بالکل خلاف ہیں؛ اور ایسے ہی خطابات کی نسبت کہا گیا ہے:

''ما بروں را ننگریم و قال را ما دروں را بنگریم و حال را''(23)

شیخ محمد اکرام بھی لکھتے ہیں کہ اسلامی عقائد کی قبا مرزا کے بدن پر پوری طرح نہ پھبتی تھی:

''جب (مرزا) شاعرانہ رنگ میں حضرت علی سے اپنی عقیدت کا اظہار کرتے تو بہت کچھ کہہ جاتے تھے۔ وہ وحدانیت، خدا اور نبوت خاتم الانبیا کے بدل معتقد اور بزبان معترف تھے، لیکن ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلامی عقائد کی قبا ان کے بدن پر پوری طرح پھبتی نہ تھی:

رموز دیں نشاسم درست و معذورم
نہادِ من عجمی و طریق من عربی است''(24)

(میں رموزِ دین سے ٹھیک سے واقف نہیں ہوں میری معذوری ہے، کیا کروں میری نہاد عجمی ہے اور طریق عربی ہے)

چنانچہ وہ بھی دارالافتا میں کفر کے کلمات کا اشارہ کرنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں :

> ''خدا کے متعلق ان کے کئی اشعار ایسے ہیں جنھیں دارالافتا میں کفر کے کلمات سمجھا جائے گا۔'' ... (25) ''مرزا مذہب کے معاملے میں بے حد آزاد خیال تھے۔... کئی اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ روز جزا یا جسمانی عذاب واجر کے قائل نہ تھے، جہاں کہیں انھوں نے بہشت کا ذکر کیا ہے، ہمیشہ شوخی بلکہ تمسخر ہی سے کیا ہے ... مرزا کی رائے اس معاملے میں عام مسلمانوں سے مختلف تھی۔''(26)

مندرجہ بالا بیانات کا مقصد صرف یہ دکھانا ہے کہ اس سے جو رویہ سامنے آتا ہے اس سے مرزا کے ذہن ومزاج کی جدلیاتی وضع صاف جھلکتی ہے۔ اس بارے میں دو رائیں نہیں ہوسکتیں، مثلاً مرزا بنیادی عقائد کے ''بدل معتقد اور بزبان معترف'' بھی ہیں، لیکن ''اسلامی عقائد کی قبا اُن کے بدن پر پوری طرح نہیں پھبتی۔'' یا ان کے کئی ''اشعار ایسے ہیں جنھیں دارالافتا میں کفر کے کلمات سمجھا جائے گا۔'' شیخ محمد اکرام صاف گو ہیں۔ لیکن مجبوراً تاویلیں بھی کرتے ہیں۔ دراصل ضرورت تاویلوں کی نہیں۔ مسئلہ رسمی کفر و ایمان کا ہے ہی نہیں۔ غالب کے یہاں یہ دونوں ایک ہی سکہ کے رخ ہیں جس کو رسمی منطقیت قبول نہیں کرسکتی۔ ضرورت فقط غالب کی جدلیاتی افتاد و نہاد کو سمجھنے اور تخلیقیت کی نوعیت کو نگاہ میں رکھنے کی ہے۔ خود شیخ محمد اکرام نے اس تناظر میں ''شاعرانہ رنگ'' کی اصطلاح استعمال کی ہے جو صاف صاف poetic license کا اشارہ ہے۔ مگر یہاں معاملہ فقط ''شاعرانہ رنگ'' کا بھی نہیں، بلکہ جدلیاتی تخلیقی مزاج اور رویہ کا ہے جو بنیادی رویہ ہے، اور طبیعت کا اقتضا ہے۔ اگر یہ قولِ محال ہے تو غالب کی پوری زندگی اور مزاج قولِ محال ہے۔ یہ قولِ محال تاویلوں سے دور نہیں ہوسکتا، اس لیے کہ اس کا گہرا تعلق اس نفسی و ذہنی جدلیاتی افتاد و نہاد سے ہے جو مرزا کے مزاج کا لازمہ ہے۔ اور جس کو قبول کیے بغیر مرزا کو سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ سوائے اس کے کہ ان کی طبعی افتاد کو جان لیا جائے یا اس کے پس پشت جو ذہنی شعوری و لاشعوری عمل ہے اس کو سمجھنے کی کوشش کی جائے، دوسرا کوئی راستہ نہیں ہے۔

غالب کی شخصیت ایک معمہ ہے اور روایتی تنقید و تفہیم اس کے سامنے بے بس نظر آتی ہے۔ خورشید الاسلام کہتے ہیں :

''خلاقانہ توانائی کا رجحان غالب کے یہاں ایک غیر معمولی وسعت، گہرائی اور سچے کفر کی شان اختیار کر لیتا ہے۔''(27)

لیکن وہ نہیں بتاتے کہ سچا کفر کیا ہے۔ کیا سچے کفر سے مراد جدلیاتی تقلیب و پیچیدگی ہے یا کچھ اور؟

شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں :

''... جس قسم کی خیال آرائی سے غالب کا کلام عبارت ہے اس کے لیے کٹر اسلامی بوطیقا میں کوئی جگہ نہیں ہے۔''(28)

دیکھا جائے تو عقیدہ عقیدہ ہے جبکہ بوطیقا شعریات ہے۔ دونوں کا مقام الگ الگ ہے۔ عقیدہ 'کٹر' ہو سکتا ہے لیکن 'کٹر' بوطیقا ممکن نہیں، کیونکہ بوطیقا کا مقصود عرفان نہیں، معنی آفرینی و حسن کاری ہے۔ بوطیقا ہمیشہ تغیر پذیر ہے جبکہ عقیدہ مستقل اور غیر تغیر پذیر ہے۔ مزید یہ کہ بوطیقا کے لیے تقدس شرط نہیں جبکہ عقیدہ لازمی طور پر مقدس ہے۔ شیخ محمد اکرام نے ''شاعرانہ رنگ'' کی گنجائش رکھی ہے۔ فاروقی کی میزان میں وہ بھی نہیں۔

اس ضمن میں شیخ محمد اکرام نے تذکرۂ غوثیہ سے ایک واقعہ نقل کیا ہے، ادب کی دنیا میں کام کرنے والوں کے لیے اس کا نگاہ میں رہنا اہم ہے :

''مولانا فضل حق خیر آبادی، جو ایک مشہور فاضل، مولوی فضل امام خیر آبادی کے صاحبزادے اور ایک نامور عالم، مولانا عبدالحق خیر آبادی کے والد تھے۔ قدیم طرز کے معقولی علما میں خاص مرتبہ رکھتے تھے۔ وہ مرزا غالب کے ہم عمر تھے لیکن بلا کے ذہین اور قابل تھے۔ اس لیے چھوٹی عمر میں ہی بڑی شہرت حاصل کر لی تھی۔ تذکرۂ غوثیہ میں ان کی نسبت ایک واقعہ لکھا ہے :

''ایک روز کا ذکر ہے کہ مولوی فضل حق خیر آبادی نے ایک قصیدہ عربی زبان میں امراء القیس کے قصیدہ پر کہا۔ اور مولانا شاہ عبدالعزیز صاحب کی خدمت میں لائے، شاہ صاحب نے ایک مقام پر اعتراض کیا۔ اس کے جواب میں

انھوں نے بیس شعر متقدمین کے پڑھ دیے۔ جناب مولوی فضل امام نے فرمایا کہ بس حد ادب۔ انھوں نے جواب دیا کہ حضرت یہ کوئی علم تفسیر و حدیث تو ہے نہیں فن شاعری ہے۔ اس میں بے ادبی کی کیا بات ہے۔ شاہ صاحب نے فرمایا کہ برخوردار تو سچ کہتا ہے، مجھ کو سہو ہوا تھا۔'' (29)

روسی اسکالر پری گارنا جب غالب کے قول محال کے روبرو ہوتی ہیں تو بجائے تاویلوں کے وہ خود معمے ہی کو پیش کر دیتی ہیں:

''قسمت کا مارا اور دیار دہلی کا ایک بدنصیب، اپنی اصل کے اعتبار سے مسلمان اور اعمال کے اعتبار سے مسلمان کے بھیس میں کافر و آتش پرست، مہمل گو جسے غلطی سے غالب کا نام دے دیا گیا:

خرسندیِ غالب نہ بود زیں ہمہ گفتن
یک بار بہ فرمای کہ اے ہیچ کسِ ما

(غالب ان باتوں سے کہاں خوش ہوسکتا ہے، کاش ایک بار تو کہہ دے کہ اے تو جو ہمارا کچھ بھی نہیں ہے)۔ (بنام مولوی سراج الدین احمد)(30)

غالب کے تشیع اور تصوف دونوں کے ربط و ارتباط سے بھی ان کی معمائی جدلیاتی وضع پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ اپنے شیعی ہونے پر زور دیتے ہیں اور اتنی ہی شد و مد سے صوفی ہونے کا اظہار بھی کرتے ہیں۔

''صاحب بندہ! اثنا عشری ہوں، ہر مطلب کے خاتمہ پر ۱۲ کا ہندسہ کرتا ہوں۔ خدا کرے کہ میرا بھی خاتمہ اسی عقیدے پر ہو ۱۲۔ ہم تم ایک آقا کے غلام ہیں۔'' (بنام مرزا حاتم علی مہر)(31)

اسی طرح اپنے تصوف کا اعلان بھی صاف صاف کرتے ہیں (''میں صوفی ہوں ہمہ اوست کا دم بھرتا ہوں'' (بنام سرفراز حسین) ان کا یہ ادّعا فقط قول کی حد تک نہیں، وہ حضرت مولانا فخرالدین کے پوتے مولانا نصیرالدین عرف میاں کالے صاحب کے ہاتھ پر بیعت بھی تھے۔ مالک رام حیرت سے لکھتے ہیں:

''کون کٹر شیعی کسی غیر شیعی، سنی صوفی کے ہاتھ پر بیعت کرلے گا؟''(32)

مختلف سوانح نگار مختلف تاویلیں پیش کرتے ہیں جن میں سے بعض کا جواز ہو بھی سکتا ہے، دیکھا جائے تو ان بظاہر متضاد لیکن بباطن طرفوں کو کھلا رکھنے والے ذہنی رویوں کی کوئی توجیہہ سوائے اس کے نہیں ہوسکتی کہ یہ متناقضات مرزا کی جدلیاتی افتاد و نہاد کا حصہ ہیں۔ مرزا کے لیے حقیقت متناقضانہ ہے اور یہ کائنات قول محال ہے۔ بظاہر ان متناقضات میں تضاد و تصادم سہی لیکن یہ ایک ہی وحدت جاریہ، ایک ہی continuum کا حصہ ہیں۔ یہ غالب کی جدلیاتی شخصیت کی کُنہ ہے، غالب ان سے اور یہ غالب سے ہیں۔ ان کو حل کرنا غالب کی دلچسپ ہمہ جہت شخصیت سے بہت کچھ منہا کرنا یا ان کو سادہ اور اکہرا کر کے دیکھنے سے عبارت ہے، اور روایتی تنقید زیادہ تر یہی کرتی آئی ہے۔

نہیں بھولنا چاہیے کہ غالب سبک ہندی کے پیچیدہ اور دبیز اسلوب کے شاعر ہیں۔ ان کی جدلیاتی تخلیقی دنیا میں ایک بوقلموں عالم نظر آتا ہے اور ایک عقیدہ دوسرے کو روندتا ہوا اور ایک خط دوسرے کو کاٹتا ہوا نکل جاتا ہے۔ کوئی چیز کسی ایک مرکز پر قائم نہیں رہتی، دیرسویر ہر عقیدہ، ہر تصور بیدخل 'decentre' ہوجاتا ہے۔ روایتی تنقید یہاں بے بس نظر آتی ہے، کسی کو ان میں 'سچے کفر' کی شان نظر آتی ہے، کوئی انھیں اسلامی 'بوطیقا' سے خارج کرتا ہے، کوئی ابن عربی کا سہارا لیتا ہے، کوئی 'اپی کورین' کہتا ہے کوئی 'پیگن ازم' کی پناہ ڈھونڈتا ہے، کسی کو 'ڈائیلما' نظر آتا ہے، کوئی 'تشکیک و الحاد' کی بات کرتا ہے، کسی کو 'فری میسن' دکھائی دیتا ہے، کوئی کفر و ارتداد کا فتویٰ صادر کرتا ہے۔ تشکیک و ڈائیلما سے کفر و ارتداد تک طرح طرح کی تعبیریں اور تاویلیں غالب کے ضمن میں عام ہیں اور ہر بات کی تائید میں کچھ نہ کچھ کہا جاسکتا ہے، لیکن کوئی بھی تعبیر مکمل نہیں۔ ہر تعبیر و تاویل کسی نہ کسی رخ سے تشنہ، ادھوری اور پُراز تضاد رہ جاتی ہے۔ وارث کرمانی بے وجہ نہیں کہتے:

> ''ان (مرزا) کے فکری طلسمات میں اگر جھانک کر دیکھا جائے تو ایک دوسرا ہی عالم نظر آتا ہے جو کم از کم وہ نہیں ہے جس کی نمائش غالب نے خارجی مواد سے کی ہے۔ یہ عالم ہزار ہا سال کے انسانی مفروضات سے منحرف ہے، مذہبی عقائد اور نظریات پر شک کرتا ہے اور تسلیم شدہ قدروں کا باغی ہے۔ یہ عالم ایک کیفیت پر نہیں ٹھہرتا، انسانی تحت الشعور سے ابھرتی ہوئی نہ جانے کتنی

پرچھائیاں، کتنے بے نام احساسات اور کتنے مبہم خاکے ایک دوسرے کو کاٹتے
پیٹتے اور نکلتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔"(33)

غور طلب ہے کہ ہر طرح کی خوش خیالی سے نکلنے اور آزادگی و بے لوثی کے حد درجہ دقت طلب، زہرہ گداز جدلیاتی تصور تک پہنچنے کے لیے غالب کو کس اندرونی آگ اور اضطراب سے گزرنا پڑا ہوگا:

دولت بہ غلط نبود از سعی پشیماں شو
کافر نتوانی شد ناچار مسلماں شو

(نعمت غلط طور پر نہیں ملتی، بیکار ہاتھ پاؤں مت مارو، بے دین یا کافر نہیں
ہو سکتے (یعنی کفر کی حالت میں زندگی نہیں گزار سکتے) تو مجبوراً مسلمان ہو جاؤ)

○

کلکتہ، بادِ مخالف اور آزادیِ رائے پر اصرار

مرزا کا شمار خاندانی رؤسا میں ہوتا تھا۔ ہر چند کہ پنشن معمولی تھی، اخراجات میں ہاتھ کھلا ہوا تھا اور ٹھاٹھ باٹ ہر اعتبار سے رئیسانہ تھے۔ پنشن کا معاملہ جس کے بارے میں اُن کا خیال تھا کہ فیصلہ اُن کے حق میں ہوگا وہ روز بروز الجھتا ہی چلا گیا۔ چنانچہ انھوں نے کلکتہ جا کر اپیل کرنے کا فیصلہ کیا۔ فروری 1828 کو غالب کلکتہ پہنچے جہاں انھوں نے سوا سال سے بھی زیادہ قیام کیا اور نومبر 1829 کو دہلی واپس آئے۔ مرزا نے نئی روشنی اور علم وفن کی ترقی کے جو مناظر کلکتہ میں دیکھے وہ حیران کن تھے۔ آفتاب تازہ پیدا بطن گیتی سے ہوا ــــ روشن خیالی اور علوم وترقی کی ایک نئی دنیا وجود میں آچکی تھی جو حد درجہ مسحور کن تھی۔ بیس برس بعد مثنوی تقریظِ آئینِ اکبری میں اس طرف اشارہ کرتے ہوئے مرزا لکھتے ہیں کہ آنکھوں نے جو کبھی دیکھا نہ تھا نئی ترقی نے وہ مناظر دکھا دیے کہ پتھر سے آگ پیدا ہو رہی ہے، پانی پر بھاپ کا پہیہ گھوم رہا ہے، دخانی کشتیاں آجا رہی ہیں، سازوں سے آواز نکل رہی ہے کہ زخمہ حیران ہے، حروف کو طائروں کی طرح اڑا دیا ہے، پل دو پل میں کہاں کی خبر کہاں پہنچ جاتی ہے۔ کلکتہ میں نئی وضع کی چہل پہل اور سبزہ زار تھے، سڑکوں پر

گیس کی روشنی کا انتظام تھا۔ مرزا لکھتے ہیں ہوش مندوں نے شہر کے شہر بے چراغ کے روشن کر دیے ہیں۔

کلکتہ کی یادیں ہمیشہ کے لیے غالب کے ذہن و شعور کا حصہ بن گئیں۔ ایک درد بھری ٹیس کے ساتھ وہ اُن کو یاد کرتے تھے:

379 کلکتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں
اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے
وہ سبزہ زار ہائے مطرا کہ ہے غضب
وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے
صبر آزما وہ ان کی نگاہیں کہ حف نظر
طاقت رُبا وہ اُن کا اشارہ کہ ہائے ہائے
وہ میوہ ہائے تازۂ شیریں کہ واہ واہ
وہ بادہ ہائے نابِ گوارا کہ ہائے ہائے

آزادی کے احساس اور رونق و ندرت کی بدولت کلکتہ غالب کے لیے بہشت خرم سے کم نہیں تھا۔ پنشن کے معاملات جن کے لیے غالب نے یہ ساری کھکھیڑ اٹھائی تھی، قسمت نے یہاں بھی اس معاملے میں ساتھ نہیں دیا، لیکن ادبی معرکہ آرائی اور جدلیاتی مزاج کی کارفرمائی برابر جاری رہی۔ ان کا فارسی کلام مقامی اخبار 'آئینہ سکندری' میں چھپنے لگا۔ 'گل رعنا' میں مشمولہ فارسی کلام کا بیشتر حصہ کلکتے ہی کا لکھا ہوا ہے۔ لکھتے ہیں:

''احباب محفل منعقد کرتے اور مجھے کلام سنانے کی دعوت دیتے ہوئے شمعِ اصرار روشن کرتے۔ میں حیرت سے دم بخود رہ جاتا اور شرم سے آنکھیں نیچی کیے بیٹھا رہتا۔''(34)

مدرسہ عالیہ کے ایک مشاعرہ میں غالب کے بقول:

''چونکہ طبیعتیں بالذات خودنمائی پر فریفتہ ہوتی ہیں اس لیے داد و تحسین کو سن کر کچھ لوگوں نے حسد کو کام فرمایا اور دو شعروں پر ناروا اعتراض وارد کیے۔''(35)

معترضین نے قتیل کا حوالہ بطور سند دیا تھا جن کو بہت سے شرکائے مشاعرہ اپنا استاد

مانتے تھے، غالب قتیل کا نام سنتے ہی بھڑک اٹھے جس سے جوش وخروش پیدا ہوا اور بات بڑھ گئی۔ اس موقع پر غالب نے جو قطعہ لکھا اور جو ان کے کلیات فارسی میں شامل ہے، بقول ماہرین اس کی حیثیت کسی طرح ایک ادبی دستاویز سے کم نہیں جس سے غالب کے ادبی موقف اور آزادانہ مزاج کا اندازہ ہوتا ہے۔ غالب نے کھل کر اپنی آزادیِ رائے کے حق کا دفاع کیا ہے اور مخالفوں کی پروا نہ کرتے ہوئے حددرجہ جرأت فکری سے کام لیا ہے:

نہ چنانم کہ برعقیدۂ خویش
از فسونِ کسے ہراس کنم
نہ توانم کہ از نصیحت و وعظ
عالمی را خدا شناس کنم

(میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں کہ اپنا عقیدہ کسی کے دباؤ میں آ کے بدل دوں،
نہ میں ایسا ہوں کہ وعظ وتلقین کا دفتر کھول کر دنیا کو خداشناس کروں)

اس کے بعد وہ اپنی آزادی اور شاعری میں جدّت کی ضرورت پر اصرار کرتے ہیں:

نہ ازآثار ہر چہ مشہور ست
اثری تازہ اقتباس کنم
نہ کہ از بہر حُلّہ ہاے بہشت
ترکِ آرائش لباس کنم
نہ کہ در عالمِ فراخ روی
عار از ژندۂ پلاس کنم
بر مدارا اگر مدار کنم
کاخِ الفت قوی اساس کنم
لیک ناید ز من کہ درگفتار
مدحتِ لالہ سور داس کنم

(میں ان میں سے نہیں ہوں کہ جو بھی مشہور ہو اس سے اخذ واستفادہ کروں۔

میں وہ بھی نہیں ہوں کہ جنت کی حوروں کے لیے زیب و زینت کو ترک کردوں۔ میں وہ بھی نہیں ہوں کہ عالمِ فراخی میں پھٹے پرانے لباس میں عار محسوس کروں۔ اگر میں حسنِ سلوک پر تکیہ کروں تو محبت کے محل کی بنیاد مضبوط ہوگی، لیکن مجھ سے یہ ممکن نہیں کہ میں لالہ سور داس کے گن گاتا پھروں)

لالہ سور داس سے اشارہ قتیل کی طرف تھا۔ اس قضیہ میں غالب کا رویہ آزادانہ تو تھا ہی، خاصا جارحانہ بھی تھا جس کی وجہ سے مخالفت کی آگ بری طرح سے بھڑک اٹھی۔ یہ واقعہ غالب کی آزادگی وخودمختاری کے نقطۂ نظر سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ بقول پری گارنا:

''اس قطعے میں ہمارے سامنے نئے زمانے کا انسان ابھرتا ہے، ایک ایسی شخصیت جو انسان کی آزادیِ رائے اور آزادیِ عقیدہ کے اپنے حق پر اصرار کرتی ہے اور اس کے اس نظریے کی بنیاد ہے سچی شاعری کی بصیرت اور صداقت پر اعتماد۔ اس ادبی مناقشہ میں غالب کی گہری اصول پسندی کارفرما تھی۔''(36)

غالب نہیں چاہتے تھے کہ ادبی مسائل میں اُن کی آزادیِ رائے کو غلط سمجھا جائے، چنانچہ جب بات بڑھ گئی تو احباب کے مشورے پر انھوں نے مثنوی بادِمخالف لکھ کر غلط فہمی کو دور کرنے کی کوشش کی۔ اس کا کچھ ذکر بیدل والے باب میں گزر چکا ہے۔ اس کو 'آشتی نامہ' بھی کہا گیا۔ غالب نے متعدد اشعار میں بظاہر قتیل کی مدح بھی کی لیکن اپنی اصول پسندی اور آزادی رائے پر شدید اصرار بھی کیا، لیکن چلتے چلتے جہاں بیدل کی تعریف کی، اسی سانس میں قتیل پر گہری چوٹ کرنے سے بھی باز نہیں آئے۔ گویا اپنی جدلیاتی افتاد کے ہاتھوں اضطراری طور پر وہ مجبور تھے۔ چنانچہ اپنی اصابت رائے کا اظہار کرتے ہوئے وہ بیک وقت قتیل کی تعریف بھی کرتے ہیں اور بیدل کو بیچ میں لاکر قتیل پر تیکھا وار بھی کرتے ہیں، جس سے معاصرین جن سے صلح کرنا مقصود تھا اور بھی بھڑک اٹھے۔ ملاحظہ ہو:

گرچہ بیدل زاہلِ ایراں نیست
لیک ہمچوں قتیل ناداں نیست
نہ غلط گفتہ است در خود گفت
راست گویم در آشکار و نہفت

آں کہ طے کردہ ایں مواقف را
چہ شناسد قتیل و واقف را

(گرچہ بیدل اہلِ ایران میں سے نہیں ہے، لیکن قتیل کی طرح نادان بھی نہیں ہے، اس نے خود کہا ہے اور غلط نہیں کہا ہے کہ میں ظاہر و باطن میں جو کچھ کہتا ہوں صحیح کہتا ہوں۔ مجھ جیسا شخص جس نے اِن راستوں کو طے کیا ہے بھلا وہ قتیل اور واقف کو کیا خاطر میں لائے گا)

غالب کی آزادہ روی اور جدلیاتی افتاد کی حیران کردینے والی کارفرمائی کو دیکھنے کے لیے یہ مثنوی خاصی اہم ہے۔ غالب معمولہ صورت حالات سے کسی طور سمجھوتہ کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتے، وہ حقیقت کو اپنی شرائط پر قبول کرنا چاہتے ہیں خواہ اس میں ان کا نقصان ہی کیوں نہ ہو۔ چنانچہ جس مقصد کے لیے مثنوی لکھی گئی تھی اس کے حصول میں ان کو ناکامی ہونا ہی تھی۔ اس کی بڑی وجہ ان کی آزادگی اور تہ نشیں جدلیاتی افتاد تھی جو لاشعوری طور پر کارفرما تھی۔ وہ آلام و مصائب میں گھرے ہوئے ہیں اور نہیں چاہتے ہیں لیکن ایک اور مصیبت میں گھر جاتے ہیں۔ ان کے دوست احباب اور وہ خود چاہتے ہیں کہ صلح صفائی ہو جائے۔ وہ صلح صفائی اور آشتی کے پیرایہ میں مثنوی کو شروع کرتے ہیں، اس کے باوجود اس سطح پر آجاتے ہیں جہاں شدتِ احساس سے ان کی جدلیاتی تخلیقیت اٹد کر سیاہ وسفید یا مدح و ذم کے سادہ پیرایوں سے بلند ہوجاتی ہے۔ وارث کرمانی بجا کہتے ہیں کہ:

''ایسے موقعوں پر غالب کی اصل (ہمارے نزدیک جدلیاتی) شخصیت برہنہ ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ ان کا اشتعال والتہاب، ان کی عاجزی وافتادگی، غرضیکہ ان کی تخلیقیت کے تہیج و تشنج کا پورا اتار چڑھاؤ ایک سیال مادے کی طرح اٹدتا نظر آتا ہے۔''(37)

مرزا حامیان قتیل کو خوش کرنے کے لیے قتیل کی مدح کرتے ہیں، لیکن یہی مدح بطورِ غلو irony بن کر ممدوح کی ذلت کا باعث بنتی ہے۔ وہ فارسی گویان ہند کا دفاع نہیں کرنا چاہتے لیکن بیدل کو سامنے لے آنے سے باز بھی نہیں آتے جو ہندی گویوں کے سرخیل ہیں۔ وہ عاجزی وفروتنی اختیار کرتے ہیں لیکن اپنی آزادی اور برتری پر اصرار بھی

کرتے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے غالب کی نیت پر شک کرتے ہوئے الزام لگایا ہے کہ کلکتہ سے واپس آنے کے بعد غالب نے مثنوی میں ایسی ترمیم و تنسیخ کی جس سے ان کا فاتحانہ کردار سامنے آتا ہے۔[38] لیکن وارث کرمانی کا خیال ہے کہ:

''مثنوی بادِ مخالف اگلی یا پچھلی دونوں صورتوں میں معذرت نامہ یا آشتی نامہ نہیں ہے۔ اس میں طنز کی لہریں گہری ہیں۔ غالب کا عجز و انکسار اور اپنے کو برا کہنا مشرقی تہذیب کے روایتی آداب سے زیادہ اور کچھ نہیں ہے۔ غالب کے (جدلیاتی) پیرایہ بیان کی فنکاری کو جاننے والے کے لیے پوشیدہ طنز و تمسخر کو سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہونی چاہیے۔ پوری مثنوی غالب کے عتاب اور التہاب کا آتشیں طوفان بن گئی ہے۔''[39]

غالب کی طبیعت میں ایک طرف محبت و وسیع المشربی تھی اور دوسری طرف آزادی و خودمختاری پر اڑنے اور اس کا پُرشدت دفاع کرنے کا عجیب و غریب امتزاج تھا، اور جدلیاتی رویہ کی وجہ سے ان دونوں میں جان وتن کا سا ارتباط معلوم ہوتا ہے، گویا یہ ایک ہی سکّے کے دو رخ ہوں۔ ان کا کلام شاہد ہے کہ وہ اساتذہ کا حددرجہ احترام کرتے ہیں اور بعض کا تو نام لیتے ہوئے دو تہ ہو جاتے ہیں۔ لیکن اس احترام کے باوجود جہاں کہیں آزادی رائے کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے وہ خاصا تند و تیز اور شدت بھرا انداز اختیار کر لیتے ہیں۔ ایک خط میں حزیں کا جس کو وہ بہت بڑا استاد جانتے تھے، یہ مطلع نقل کرتے ہیں 'زتُرک تازی آں نازنیں سوار ہنوز؛ زسبزہ می دمدانگشت زینہار ہنوز' پھر لکھتے ہیں:

''حزیں کے اس مطلع میں ایک ہنوز زائد اور بیہودہ ہے؛ متتبع کے واسطے سند نہیں ہوسکتا، یہ غلط محض ہے، یہ سقم ہے، یہ عیب ہے، اس کی کون پیروی کرے گا۔ حزیں تو آدمی تھا یہ مطلع اگر جبرئیل کا ہوتو اس کو سند نہ جانو، اور اس کی پیروی نہ کرو۔''[40]

ایک خط میں منشی ہرگوپال تفتہ کو لکھتے ہیں:

''یہ نہ سمجھا کرو کہ اگلے جو کچھ لکھ گئے ہیں وہ حق ہے، کیا اُس وقت آدمی احمق پیدا نہیں ہوتے تھے۔''[41]

یہ بھی پیش پا افتادہ، یا دی ہوئی لیک کے تئیں جدلیاتی مزاج کی ایک وضع ہے۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں :

> ''سنو میاں، میرے ہم وطن، یعنی ہندی لوگ جو وادی فارسی دانی میں دم مارتے ہیں، وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں۔ جیسا وہ گھاگھس اُلو، عبدالواسع ہانسوی لفظ 'نامراد' کو غلط کہتا ہے، اور یہ الو کا پٹھا قتیل 'صفوت کدہ' و 'شفق کدہ' و 'نشتر کدہ' کو اور 'ہمہ عالم' اور 'ہمہ جا' کو غلط کہتا ہے۔ (42)

(بنام ہرگوپال تفتہ)

○

مثنوی امتناع نظیر خاتم النبیین

غالب کے عہد کے مذہبی و تہذیبی ماحول کا ذکر کرتے ہوئے پرسیول اسپیئر لکھتا ہے کہ قلعہ میں عیدوں کے علاوہ ہندوؤں کے تیوہار بھی منائے جاتے تھے، خصوصاً ہولی اور نوروز کے موقعے پر بادشاہ کو سات قسم کے اناج، سونے اور مونگے سے تولنے کی ایرانی رسم کی پابندی کی جاتی تھی۔ کسی زمانے میں یہ کام سونے، چاندی اور جواہرات سے لیا جاتا تھا۔ وہ کہتا ہے کہ پچاس سال میں فرقہ وارانہ جھگڑوں کا ذکر میں نے ایک بار بھی نہیں سنا۔ دربار اب بھی منعقد ہوتے اور امرا کو خطاب عطا کیے جاتے۔ لیکن آخری مغل بادشاہوں کی نمایاں اور قابلِ تعریف خصوصیت فنون اور ادبیات کی سرپرستی تھی۔ انگریزوں کے نظم ونسق کے بعد امن و امان لوٹ آیا تو علم وفن میں بھی ترقی ہونے لگی۔ اس زمانے میں دارالحکومت دہلی میں ایسے باکمال جمع ہوگئے تھے جن کی صحبتوں سے مغلوں کے عروج کے زمانے کے جلسوں اور صحبتوں کی یاد تازہ ہوگئی اور تھوڑے زمانے کے لیے ہی سہی یک گونہ ادبی و تہذیبی بہار لوٹ آئی۔ (43)

مسلمانوں کی تحریک اصلاح شاہ ولی اللہ دہلوی (متوفی 1762) سے شروع ہوئی۔ شاہ ولی اللہ کے فرزندان شاہ عبدالعزیز اور شاہ عبدالقادر ممتاز علمائے دین تھے اور غالب کے بہت سے معاصرین جنھوں نے بعد میں 1857 کی جنگ آزادی میں حصہ لیا، ان

سے عقیدت رکھتے تھے۔ غالب کے قریبی دوست مولانا فضل حق خیرآبادی، مومن خاں مومن، صدرالدین آزردہ اور دوسرے عمائدین بھی جن کا شمار اس زمانے کے مشاہیر میں کیا جاسکتا ہے، سب ان کا احترام کرتے تھے۔

غالب کا معاملہ دوسرا تھا۔ اپنے آزادانہ مشرب کی وجہ سے مرزا مذہبی بحثوں سے دور رہنے کی کوشش کرتے تھے۔ مولانا فضل حق خیرآبادی کا ان کے علم وفضل کی وجہ سے مرزا احترام کرتے تھے۔ صدرالدین آزردہ مفتی کے عہدے پر مامور تھے۔ حالی لکھتے ہیں ہرچندکہ مرزا ان کا لحاظ کرتے تھے لیکن آزادہ روی اور وارستہ مزاجی کی بنا پر اگر کوئی گرم جملہ سوجھ جاتا تو مرزا چوکتے بھی نہیں تھے۔

''ایک دن جبکہ رمضان کا مہینہ اور گرمی کا موسم تھا مولانا آزردہ ٹھیک دوپہر کے وقت مرزا سے ملنے کو چلے آئے۔ اس وقت مرزا صاحب اُسی کوٹھری میں کسی دوست کے ساتھ چوسر یا شطرنج کھیل رہے تھے۔ مولانا بھی وہیں پہنچے؛ اور مرزا کو رمضان کے مہینے میں چوسر کھیلتے ہوئے دیکھ کر کہنے لگے کہ ''ہم نے حدیث میں پڑھا تھا کہ رمضان کے مہینے میں شیطان مقید رہتا ہے، مگر آج اس حدیث کی صحت میں تردد پیدا ہوگیا''، مرزا نے کہا ''قبلہ! حدیث بالکل صحیح ہے؛ مگر آپ کو معلوم رہے کہ وہ جگہ جہاں شیطان مقید رہتا ہے وہ یہی کوٹھری تو ہے۔''(44)

مرزا کی وارستگی اور آزادانہ 'دینداری' پر حالی کو جو اعتراض تھا اور دونوں میں قطعات کی صورت میں جو بحثا بحثی ہوئی تھی، حالی نے یادگار میں اس کا ذکر خاصی تفصیل سے کیا ہے اور قطعات بھی درج کیے ہیں[45] جس کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ لیکن غالب کی دراکی ذہن اور جدلیاتی مزاج کی ایک شان یہ بھی تھی اور یہ بھی حالی سے روایت ہے۔

''مرزا حقائق و معارف کی کتابیں اکثر مطالعہ کرتے تھے اور ان کو خوب سمجھتے تھے۔ نواب ممدوح (شیفتہ) فرماتے تھے کہ میں شاہ ولی اللہ کا ایک فارسی رسالہ جو حقائق و معارف کے نہایت دقیق مسائل پر مشتمل ہے مطالعہ کررہا تھا؛ اور ایک مقام بالکل سمجھ میں نہ آتا تھا۔ اتفاقاً اسی وقت مرزا صاحب آنکلے۔ میں

نے وہ مقام مرزا کو دکھایا۔ انھوں نے کسی قدر غور کے بعد اُس کا مطلب ایسی خوبی اور وضاحت کے ساتھ بیان کیا کہ شاہ ولی اللہ صاحب بھی شاید اس سے زیادہ نہ بیان کرسکتے۔''(46)

حالی مزید لکھتے ہیں کہ ایک بار بہادرشاہ ظفر نے دربار میں کہا کہ ہم نے سنا ہے کہ مرزا شیعی المذہب ہیں۔ مرزا کو بھی اطلاع ہوگئی۔ چند رُباعیاں لکھ کر بادشاہ کو سنائیں جن میں تشیع اور رفض سے تحاشی کی تھی۔ اُن میں سے ایک رُباعی ہے:

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری　　کہتے ہیں وہ مجھ کو رافضی اور دہری
دہری کیونکر ہو جوکہ ہووے صوفی　　شیعی کیونکر ہو ماوراء النہری'' (47)

''جو لوگ مرزا کی طرزِ مزاج (یعنی جدلیاتی رویے) اور طرزِ کلام سے ناآشنا ہیں وہ شاید یہ سمجھیں کہ مرزا نے بادشاہ کے حضور میں اپنا رسوخ قائم رکھنے کے لیے اپنا مذہب غلط بیان کیا؛ لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ یہ سب رباعیاں صرف بادشاہ کے خوش کرنے اور اہل دربار کے ہنسانے کے لیے لکھی گئی تھیں؛ کیونکہ دربار میں ایک متنفس بھی ایسا نہ تھا جو مرزا کو شیعی یا کم ازکم تفضیلی نہ جانتا ہو۔''(48)

''رمضان کا مہینہ تھا؛ ایک سنّی مولوی مرزا سے ملنے کو آئے۔ عصر کا وقت تھا۔ مرزا نے خدمت گار سے پانی مانگا۔ مولوی صاحب نے تعجب سے کہا، ''کیا جناب کو روزہ نہیں ہے؟'' مرزا نے کہا ''سنّی مسلمان ہوں چار گھڑی دن رہے روزہ کھول لیتا ہوں۔''(49)

ماہرین تصدیق کرتے ہیں کہ مرزا کا عام رویہ ہرچندکہ مذہبی معاملوں میں آزادہ روی کا تھا تاہم احباب یا دربار کی وجہ سے وہ بات کو جدلیاتی طور پر گھما کر نبھا بھی جاتے تھے۔ ایک بار بادشاہ بیمار ہوئے (1853) اور انھیں کسی علاج سے افاقہ نہ ہوا تو ان کے ایک عزیز جو لکھنؤ سے آئے ہوئے تھے اور بادشاہ کے مہمان تھے، انھوں نے 'خاکِ شفا' کا مشورہ دیا۔ اتفاق کہ بادشاہ صحت یاب ہوگئے۔ حالی کا بیان ہے کہ اس واقعے کے بعد یہ بات مشہور ہوگئی کہ بادشاہ شیعہ ہوگئے۔ غالب نے بادشاہ کے غسل صحت پر قطعۂ تہنیت لکھا ''پھر اس انداز سے بہار آئی ... مہر و مہ تماشائی ...'' جس کا آخری شعر ہے:

کیوں نہ دنیا کو ہو خوشی غالب
شاہِ دیندار نے شفا پائی (50)

شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ جب بہادرشاہ کے شیعہ ہونے کی شہرت ہوئی تو دہلی کے علما و مشائخ نے بادشاہ کو دھمکی دی کہ اگر یہ خبر صحیح ہے تو جمعہ اور عید کے خطبوں سے ان کا نام نکال دیا جائے گا۔ بادشاہ نے مرزا غالب سے فارسی ''مثنوی دمغ الباطل'' لکھوا کر اس افواہ کی تردید کی۔ اس کے بعد بادشاہ نے ایک رسالہ ''حقیقت مذہب اہل سنت والجماعت'' لکھا جس پر مرزا نے زور شور سے تقریظ لکھی اور ''خاص و عام کو اعلیٰ حضرت کا ثبات قدم مسلک تسنن پر باور کرایا۔''(51) ان چیزوں کی شہرت ہوئی تو مرزا سے لکھنؤ والوں نے دریافت کیا کہ آپ نے شیعہ مسلک کے بارے میں جو لکھا ہے کیا وہ آپ کے خیالات ہیں؟ مرزا نے اپنی جدلیاتی وضع سے کام لے کر گلو خلاصی کرالی اور لکھ بھیجا کہ ''ملازم شاہی ہوں جو ارشاد ہوتا ہے تعمیل بجا لاتا ہوں۔''(52) صاف ظاہر ہے کہ غالب کے یہاں جدلیاتی وضع بھی بمنزلہ اصول پرستی ہے اور آزادیِ رائے کا حصہ ہے۔

مذہبی نوعیت کا ایک اور شدید مسئلہ مولانا فضل حق خیرآبادی کے سلسلہ میں پیش آیا جن کا غالب بہت احترام کرتے تھے۔ حالی لکھتے ہیں:

> ''مولانا فضل حق کو چونکہ وہابیوں سے سخت مخالفت تھی؛ انھوں نے مرزا پر، نہایت اصرار کے ساتھ یہ فرمائش کی کہ فارسی میں وہابیوں کے خلاف ایک مثنوی لکھ دو جس میں اُن کے عقیدوں کی تردید اور خاص کر امتناع نظیر خاتم النبیین کے مسئلے کو زیادہ شرح اور بسط کے ساتھ بیان کرو۔ اس مسئلے میں مولانا اسمٰعیل شہیدؒ کی یہ رائے تھی کہ خاتم النبیین کا مثل ممکن بالذات اور ممتنع بالغیر ہے، ممتنع بالذات نہیں ہے، یعنی آنحضرت کا مثل اس لیے پیدا نہیں ہوسکتا کہ اُس کا پیدا ہونا آپ کی خاتمیّت کے منافی ہے، نہ اس لیے کہ خدا اُس کے پیدا کرنے پر قادر نہیں ہے۔ برخلاف اس کے مولانا فضل حق کی یہ رائے تھی کہ خاتم النبیین کا مثل ممتنع بالذات ہے۔ اور جس طرح خدا اپنا مثل پیدا نہیں کرسکتا اسی طرح خاتم النبیین کا مثل بھی پیدا نہیں کرسکتا۔''(53)

مرزا سے یہ فرمائش ہوئی کہ اس مسئلے پر جو رائے مولانا فضل حق کی ہے وہ فارسی نظم میں بیان کی جائے۔ مرزا نے اوّل تو عذر کیا کہ مسائلِ علمی کا نظم میں بیان کرنا مشکل ہے مگر انھوں نے نہ مانا، لاچار مرزا نے ایک مثنوی لکھ کر مولانا کو سنائی :

''انھوں نے بے انتہا تعریف کی اور یہ کہا کہ اگر میں فارسی شعر میں تمہاری برابر مشاق ہوتا تو بھی اس خوبی سے ان مطالب کو نہ ادا کرسکتا۔ مگر جو کچھ مرزا نے مسئلہ نظیر خاتم النبیین کے باب میں کسی قدر مولانا کی رائے کے خلاف لکھا تھا اُس پر مولانا سخت ناراض ہوئے۔ مرزا نے صاف صاف تو یہ نہیں لکھا تھا کہ خدا خاتم النبیین کا مثل پیدا کرنے پر قادر ہے؛ مگر اس مضمون کو اس پیرائے میں ظاہر کیا تھا کہ اس موجودہ عالم میں تو ایک خاتم کے سوا دوسرا خاتم پیدا نہیں ہوسکتا؛ لیکن خدا قادر ہے کہ ایسا ایک اور عالم پیدا کردے اور اُس میں خاتم النبیین کا مثل جو اس دوسرے عالم کا خاتم النبیین ہو خلق فرمائے . . جب مرزا اول بار مثنوی لکھ کر مولانا کے پاس لائے تو مضمونِ مذکور اس اخیر شعر پر ختم کر لائے تھے۔

در یکے عالم دو تا خاتم مجوے
صد ہزاراں عالم و خاتم بگوے

مولانا نے فرمایا کہ یہ تم نے کیا بکا ہے کہ متعدد عالموں میں متعدد خاتم ہوسکتے ہیں؟ نہیں اگر لاکھ عالم خدا پیدا کرے تو بھی خاتم النبیین ایک ہی ہوگا۔ پس اس مضمون کو مثنوی میں سے بالکل نکال دو اور جس طرح میں کہتا ہوں اُس طرح بیان کرو۔ مرزا کو نہ وہابیوں سے کچھ خصوصیت تھی اور نہ اُن کے مخالفوں سے کچھ تعلق تھا... انھوں نے مولانا کے حکم کی فوراً تعمیل کی جو کچھ پہلے لکھ چکے تھے اُس کو تو اُسی طرح رہنے دیا مگر اُس کے آگے چند اشعار اور اضافہ کرکے کلام کو مربوط کردیا۔

اور پھر مثنوی کو ان شعروں پر جن میں نظیر خاتم النبیین کے ممتنع بالذات ہونے کی تصریح ہے ختم کردیا:

منشاء ایجاد ہر عالم یکے ست — گر دو صد عالم بود خاتم یکے ست
منفرد اندر کمال ذاتی است — لاجرم مثلش محالِ ذاتی است
زیں عقیدت برنگردم والسلام — نامہ را در می نوردم والسلام'' (54)

حالی کہتے ہیں کہ بغیر اس کے کہ مرزا کو کسی کی حمایت منظور تھی جو بات ٹھیک تھی وہ انھوں نے لکھ دی تھی۔ پھر اس کے بعد جو لکھا ہے اس کو مرزا کے اصلی خیالات سے کچھ تعلق نہیں ہے۔ دیکھا جائے تو اسی بات میں اصل پیچ ہے۔ مرزا کو بات کے منقلب کردینے میں کمال حاصل تھا جو یہاں پوری طرح دیکھا جاسکتا ہے۔ قطع نظر اس امر سے کہ اس کو مرزا کے اصلی خیالات سے کچھ تعلق تھا یا نہیں تھا، اس سے غالب کے خلاق ذہن اور شعری کمال کی جدلیاتی قدرت کا صاف صاف اندازہ ہوتا ہے۔ بادی النظر میں تو یہ لگتا ہے کہ مرزا نے آزادیِ رائے اور اصول پرستی کے اپنے بنیادی اصولوں پر صلح کرلی، لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ مثنوی بادِمخالف کی دونوں قرأتوں کی طرح، یا مثنوی دمغ الباطل کی طرح، زیرِنظر مثنوی کی بھی پہلی اور دوسری قرأت کو نظر میں رکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ پہلے متن میں جو رائے غالب نے قائم کی تھی اس کا بھی غالب نے دفاع کیا اور کوئی قابلِ لحاظ تبدیلی نہیں کی، یعنی پہلے متن کو جوں کا توں رہنے دیا، فقط کچھ اشعار کا اضافہ کرکے اور بات کو گھما کر عین اپنی جدلیاتی سرشت کے مطابق مطالب کو پلٹ کر رواں کردیا، یعنی سکّے کے دونوں رخ سامنے کردیے، چت بھی اپنی اور پٹ بھی اپنی۔ یوں بات بھی رہ گئی اور آزادیِ رائے پر آنچ بھی نہیں آنے دی۔ مسئلہ حق و ناحق کا نہیں۔ غالب کی طبیعت کے جدلیاتی تخلیقی اقتضا کو بے لوثی سے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ایسے واقعات غالب کی زندگی میں کئی بار رونما ہوئے۔

○

بہادر شاہ ظفر اور ملک الشعرائی

دربار سے تعلق اور ملک الشعرا بننے کے معاملے میں بھی غالب قسمت کے بہت ہیٹے تھے۔ زندگی بھر کیسے کیسے صدمے انھوں نے برداشت کیے اور مصائب و آلام کے کیسے کیسے پہاڑ ان پر ٹوٹتے رہے۔ اکبر شاہ ثانی نے چھوٹے بیٹے سلیم کو ولی عہد نامزد کیا تھا۔ یہ سوچ کر کہ اکبر شاہ ثانی کے بعد شہزادہ سلیم تخت نشین ہوگا، غالب نے ولی عہد کی شان میں ایک

نہایت زوردار قصیدہ لکھا۔ لیکن شومیِ قسمت کہ 1837 میں جب اکبر شاہ ثانی کا انتقال ہوا تو شہزادہ سلیم کا انتخاب چونکہ انگریزوں کے حسبِ منشا نہیں تھا، انھوں نے دن بھی نہیں چڑھنے دیا اور راتوں رات (علی الصباح تین بجے) بہادر شاہ ظفر کی تخت نشینی کا اعلان کردیا۔ ظفر کے مراسم ذوق سے پہلے سے چلے آرہے تھے۔ چنانچہ کسی اور کے ملک الشعرا بننے کا سوال ہی نہیں تھا۔ اس موقع پر ماہرین، غالب کی ایک نہایت پراثر اور دردناک فارسی غزل اقتباس کرتے ہیں جو نظیری کی مشہور غزل پا خفتست، بلاخفتست کی زمین میں ہے اور حالی نے جس پر مفصل محاکمہ کیا ہے۔ [55] اس کا زمانہ تو معلوم نہیں اور غزل کی ایمائیت بھی واقعاتی مطابقت کی اجازت کم ہی دیتی ہے، تاہم اشعار کے grotesque دہشتناک خیالی پیکروں میں غالب کی اندرونی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے۔

> زندگی کے دشتِ بے اماں میں جہاں خضر کا عصا بھی کام نہیں دیتا وہاں میں سینے کے بل چلتا ہوں۔ چلتے چلتے پیر سو گئے ہیں۔ ہوا مخالف ہے اور رات کے اندھیرے میں کچھ سجھائی نہیں دیتا۔ دکھ گھروں پر شبخون مار رہا ہے۔ کوتوال گھر میں اور بادشاہ محلسرا میں چین سے پڑا سوتا ہے۔ طوفانی موجیں اٹھ رہی ہیں، لنگر ٹوٹ چکا ہے اور ناخدا بے خبر سو رہا ہے۔ نیازمندی سے مجھے عار نہیں، بس یوں سمجھ لو کہ ایک گدا ہے جو محل سرا کی دیوار کے تلے پڑا ہے۔ بادشاہ کے قرب کی کوشش بے سود ہے، جھروکے کے پٹ اگرچہ کھلے ہیں مگر عین دروازے پر اژدہا لیٹا ہوا ہے۔

یہ دہشتناک منظرنامہ روح کو لرزا دینے والے حوادث کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ غورطلب ہے کہ غالب کی باطنی کیفیت کیا ہوگی اور غالب اپنی دراکیِ ذہن اور جدلیاتی نہاد سے ان حالات سے کس طرح نبردآزما ہوئے ہوں گے:

به وادیے که درآں خضر را عصا خفت ست
به سینه می سپرم ره اگرچه پا خفت ست
ہوا مخالف و شب تار و بحر طوفاں خیز
گسسته لنگرِ کشتی و ناخدا خفت ست

درازیِ شب و بیداریِ من ایں ہمہ نیست
زبختِ من خبر آرید تا کجا خفت ست
بہ بین ز دور و مجو قربِ شہ کہ منظر را
دریچہ باز و بہ دروازہ اژدہا خفت ست

پری گارنا لکھتی ہیں کہ ان حالات میں غالب احتجاج کے لیے الفاظ تلاش کرتے ہیں تو ان کے قلم سے ایسے ایسے پیکرِ خیالی نکلتے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں وہ لاشعوری زمینی متھ یا آرکی نقش 'نٹ راج' کے 'تانڈو رقص' کو بالخصوص نشان زد کرتی ہیں جو غور طلب ہے:

''ان پیکروں کا منبع و ماخذ ایسا لگتا ہے کہ خاص ہندوستان کا ماحول، یہاں کے عقیدے اور قصے، یہاں کے رسوم و رواج اور نظریات ہیں۔ کیا انیسویں صدی کی فارسی غزل میں ہم تخریب و تخلیق کا ناچ ناچنے والے اس شیو مہادیو نٹ راج کے پیکر خیالی کا تصور کر سکتے ہیں جس کے متعدد ہاتھ ہیں اور جو اپنے تانڈو رقص کے ذریعے کائنات کو نیست و نابود بھی کر سکتا ہے اور اس کی تخلیق نو بھی ... ذیل کی غزل میں ہندوستان سے مخصوص کوئی بات نہیں، صرف دنیا کو زیر و زبر کر دینے والے رقص کا پیکرِ خیالی گردش میں ہے۔''(56)

چوں عکسِ پُل بہ سیل بہ ذوقِ بلا برقص
جارا نگاہ دار و ہم از خود جدا برقص
(پل کے عکس کی طرح سیلاب میں ذوق و شوق کے ساتھ رقص کر، اپنی جگہ ثابت قدم رہ اور اپنے کو فراموش کر کے بھی رقص کر)

ذوقے ست جستجو چہ زنی دم ز قطع راہ
رفتار گم کن و بہ صدائے دِرا برقص
(اگر جستجو ہے تو راستے میں قطعِ سفر کی بات کیوں کرتا ہے۔ اپنی رفتار کو بھول کر صدائے درا پر بھی رقص کر)

فرسودہ رسم ہاے عزیزان فرو گزار
در سور نوحہ خوان و بہ بزمِ عزا برقص
(عزیزوں کی فرسودہ رسم و راہ کو چھوڑ اور خوشی کے موقع پر نوحہ خوانی کر اور بزمِ عزا کے شور میں کھل کر رقص کر)

چون خشمِ صالحان و ولاے منافقان
در نفسِ خود مباش ولے برملا برقص
(صلحا کے غصے اور منافقوں کی محبت کو نفس کا حصہ مت بنا، اور بے تکلف کھل کر رقص کر)

غالب بدین نشاط کہ وابستۂ کہء
برخویشتن ببال و بہ بندِ بلا برقص
(غالب اس نشاط کے ساتھ کہ تو کس سے وابستہ ہے، اپنے اوپر فخر کر اور بڑی سے بڑی مصیبت میں بھی رقص کر)

غالب اور دربار کے مراسم کا اترتا چڑھتا گراف جتنا دردناک ہے اتنا مضحکہ خیز بھی ہے۔ غالب 1850 میں بادشاہ کے باقاعدہ ملازم ہوتے ہیں، جب انھیں خلعت اور نجم الدولہ دبیرالملک نظام جنگ کا خطاب عطا ہوتا ہے، اور تیموری خاندان کی تاریخ (مہر نیمروز) لکھنے کے لیے تنخواہ مقرر ہوتی ہے۔ ستم ظریفی یہ کہ اس تنخواہ کا ہونا نہ ہونا برابر ہے یعنی پچاس روپے ماہانہ۔ وہ بھی چھ ماہ کے بعد۔ استاد شاہ (ملک الشعرا) بننے کے لیے غالب کو ابھی کئی سال مزید انتظار کرنا ہے جس سے یہ خواہش ہی قریب قریب دل سے نکل گئی۔ اس دوران تعلقات بھی کئی نشیب و فراز سے گزرے۔ یہ غزل بھی اسی زمانے کی ہے جس میں غالب کا جدلیاتی ذہن پوری تخلیقی ایمائیت سے کارفرما ہے:

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں
کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں
حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں
کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے
لعل و زُمرد و زر و گوہر نہیں ہوں میں
رکھتے ہو تم قدم مری آنکھوں سے کیوں دریغ
رتبے میں مہر و ماہ سے کمتر نہیں ہوں میں
کرتے ہو مجھ کو منعِ قدم بوس کس لیے
کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں
غالب وظیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا
وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں

آخری شعر پر حاشیہ کرتے ہوئے مولف دیوان غالب (کامل) نے لکھا ہے ''غالب 4 جولائی 1850 کو بادشاہ کے باقاعدہ ملازم ہوئے تھے''۔[57] یہ غزل اسی زمانہ کی تخلیق ہے۔ قلعۂ معلیٰ تک پہنچنے کی دیرینہ آرزو کے پورا ہوتے ہوتے غالب کا دل بجھ چکا تھا۔ بادشاہ کا قرب حاصل کرنے کے لیے غالب نے کیا کیا جتن نہیں کیے لیکن سلیم کو ظفر پر ترجیح دینے کا داغ کبھی نہ دُھل سکا۔ ظاہر ہے ظفر کی سردمہری کے پیچھے ذوق اور حامیانِ ذوق کا ہاتھ بھی تھا۔ بادشاہ کو برابر مرزا کے خلاف بھڑکایا جاتا اور ان کے قلیل الحجم اردو دیوان کا مذاق اڑایا جاتا۔ چنانچہ غالب بھی کئی جگہ چوٹ کرنے سے باز نہیں آئے۔ غالب کا کلیات فارسی 1845 میں شائع ہوا۔ اسی زمانے میں ایک قطعہ بند فارسی غزل بھی سامنے آئی جس کا ایمائی تخاطب صاف صاف ذوق سے تھا۔ ان اشعار کا پرلطف اسلوب اور تہ نشیں طنز اپنے پہلودار جدلیاتی انداز کی چغلی کھا رہا ہے، یہ تخلیقی ہنرمندی ذوق تو کیا کسی کے بھی بس کی نہیں تھی۔

تیکھے لہجے اور شعری شدت سے چوٹ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

تو نے جو بزمِ شہنشاہ میں ڈینگ مارتے ہوئے کہا ہے کہ پُرگوئی میں کون میرے مدِ مقابل آسکتا ہے تو بالکل ٹھیک کہا ہے کیونکہ کہاں ڈھول کی آواز اور کہاں نغمۂ چنگ کی نفاست۔ میرا دیوانِ ریختہ ایک دو جزو ہے تو کیا، کیونکہ وہ تو میرے نخلستانِ معنی کا محض ایک ورقِ پژمردہ ہے۔ مجموعۂ اردو کو بے رنگ رکھا ہے تو جان کر ایسا کیا ہے، اس لیے کہ فارسی کلام کی رنگینی اور نقش ہائے رنگارنگ نظر میں آجائیں اور قدرشناس دیکھیں کہ اقلیمِ خیال میں میں مانی و ارژنگ سے کم نہیں ہوں اور میرا دیوانِ فارسی مرقعِ ارتنگ سے کم نہیں ہے۔

آخر میں کاری وار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

کہاں تم اور کہاں میں، دشمنی کے لیے کم از کم 'ہم فنی' تو ہونا چاہیے، یہاں تو وہی نہیں ہے، یعنی تم وہ نغمہ چھیڑنے کے اہل ہی نہیں جو میرے چنگ میں ہے۔ مقطع میں بس یہی کہا جاسکتا ہے کہ ہر وہ خوبی جسے تم اپنی گفتار کے لیے باعثِ فخر سمجھتے ہو وہ میرے لیے باعث ننگ و عار ہے:

اے کہ در بزمِ شہنشاہِ سخن رس گفتۂ
کے بہ پُرگوئی فلاں در شعر ہمسنگِ منست
راست گفتی لیک میدانی کہ نہ بود جاے طعن
کم تراز بانگِ دُہل گر نغمۂ چنگِ منست
نیست نقصان یک دو جزوست ارسوادِ ریختہ
کاں وژم برگے زنخلستانِ فرہنگِ منست
فارسی بین تا بہ بینی نقشہاے رنگ رنگ
بگزر از مجموعۂ اردو کہ بے رنگِ منست
فارسی بیں تابدانی کا ندر اقلیمِ خیال
مانی و ارژنگم و آن نسخہ ارتنگِ منست

دشمنی راہم فنی شرط ست و آن دانی کہ نیست
. از تو نبود نغمہ در سازے کہ در چنگِ منست
مقطع این قطعہ زیں مصرع مُصرّع بادوبس
ہرچہ درگفتار فخرِتُست آن ننگِ منست

یہ بھی معلوم ہے کہ غالب اپنی پسند و ناپسند اور روشِ عام سے نفور ہونے کی وجہ سے بہ آسانی اپنے لیے مسائل پیدا کرلیتے تھے، ذوق سے کشیدگی تو تھی ہی، 1852 میں مرزا جواں بخت کی شادی پر ملازمِ شہ ہونے کی وجہ سے غالب نے جو سہرا کہا، اس میں اپنے مخصوص جدلیاتی انداز میں مقطع میں تعلی کے بہانے ذوق پر چوٹ کرنے سے باز نہیں آئے، اگر وہ چاہتے تو بھی شاید خود کو روک نہیں سکتے تھے:

ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرفدار نہیں
دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

اس پر قضیہ کھڑا ہوجانا فطری تھا کہ اس میں استادِ شہ کی مذمت کا پہلو نکلتا تھا اور مرزا نے کھلی چوٹ کی تھی۔ ذوق کو برا ماننا ہی تھا۔ بالآخر معرکہٗ کلکتہ اور مثنوی بادِمخالف کی طرح غالب کو یہاں بھی اپنی صفائی میں قطعہ لکھنا پڑا 'منظور ہے گزارشِ احوالِ واقعی...' جس کے آخری دردناک لیکن تلخ اشعار ہیں:

مقطع میں آپڑی ہے سخن گسترانہ بات
مقصود اس سے قطعِ محبت نہیں مجھے
روے سخن کسی کی طرف ہو تو رو سیاہ
سودا نہیں جنوں نہیں وحشت نہیں مجھے
قسمت بری سہی پہ طبیعت بری نہیں
ہے شکر کی جگہ کہ شکایت نہیں مجھے
صادق ہوں اپنے قول میں غالب خداگواہ
کہتا ہوں سچ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے

اس میں بھی جدلیاتی وضع کی فنکاری سے جس طرح پہلو بچا کر عزتِ نفس اور آزادیِ رائے کو نبھایا ہے وہ صرف غالب ہی کا حق ہے، سیاہ و سفید، طنز و تعریض، جھوٹ اور سچ ایک ہی متناقضہ حقیقت کا روپ ہیں۔ دو برس بعد یعنی 1854 میں ذوق گزر گئے۔ بھلے ہی تناؤ کچھ کم ہوا ہو، لیکن ملک الشعرا بننے کی کچھ زیادہ خوشی بھی نہیں ہوئی۔ غالب کا دل بجھ چکا تھا۔ خطوط اور اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ اب جو خدمت ان کو تفویض ہوئی تو اُسے وہ طوعاً و کرہاً ہی بجا لاتے تھے۔

○

دلّی کالج کی مدرسی، سانحۂ اسیری اور مثنوی ابرِ گہر بار

حالی آبِ حیات سے روایت کرتے ہیں کہ 1840 میں جب دلّی کالج از سرِ نو قائم کیا گیا تو طے پایا کہ سو روپیہ ماہوار کا ایک فارسی مدرس مقرر کیا جائے۔ مرزا غالب، مومن خاں مومن اور امام بخش صہبائی تین نام تجویز ہوئے۔ سب سے پہلے مرزا غالب کو بلایا گیا۔

> ''مرزا پالکی میں سوار ہوکر صاحب سکریٹری کے ڈیرے پر پہنچے۔ صاحب کو اطلاع ہوئی؛ انھوں نے فوراً بلا لیا۔ مگر یہ پالکی سے اُتر کر اس انتظار میں ٹھہرے رہے کہ دستور کے موافق صاحب سکریٹری اُن کے لینے کو آئیں گے۔ جب بہت دیر ہوگئی، اور صاحب کو معلوم ہوا کہ اس سبب سے نہیں آئے؛ وہ خود باہر چلے آئے۔ اور مرزا سے کہا کہ جب آپ دربار گورنری میں تشریف لائیں گے تو آپ کا اُسی طرح استقبال کیا جائے گا لیکن اس وقت آپ نوکری کے لیے آئے ہیں اس موقع پر وہ برتاؤ نہیں ہوسکتا۔ مرزا صاحب نے کہا گورنمنٹ کی ملازمت کا ارادہ اس لیے کیا ہے کہ اعزاز کچھ زیادہ ہو نہ اس لیے کہ موجودہ اعزاز میں بھی فرق آئے۔ صاحب نے کہا؛ ہم قاعدے سے مجبور ہیں۔ مرزا صاحب نے کہا مجھ کو اس خدمت سے معاف رکھا جائے؛ اور یہ کہہ کر چلے آئے۔''(58)

حقیقت یہ ہے کہ اس وقت مرزا سخت مالی مشکلات میں گھرے ہوئے تھے اور ان پر پچاس ہزار روپے کا قرض تھا۔ پنشن کا معاملہ جسے نواب احمد بخش خاں اور ان کے بیٹے

نواب شمس الدین خاں نے اپنی زمانہ سازیوں سے الجھا دیا تھا، کلکتہ کی ناکامی کے بعد بری طرح بگڑ چکا تھا۔ غالب ہر چند کہ اپنا شمار رؤسا اور جاگیرداروں میں کرتے تھے لیکن ان کو پنشن کبھی باسٹھ روپے آٹھ آنے سے زیادہ نہیں ملی۔[59] مالی مشکلات کے حل کی کوئی صورت دور دور تک نہ تھی۔ ان حالات میں کالج کی مدرسی کے سو روپے ماہوار سے مرزا کے بہت سے مسائل حل ہو سکتے تھے لیکن مرزا نے اپنے رئیسانہ رکھ رکھاؤ اور اصول پرستی پر سمجھوتہ کرنا گوارا نہ کیا۔ یہ فیصلہ معمولی فیصلہ نہ تھا، لیکن مرزا کے جدلیاتی مزاج کے عین مطابق تھا۔ موصوف اس وقت واقعتاً قلاش تھے۔ بقول خود گندھی سے گلاب اور مہیش داس سے شراب ادھار آئے جاتی تھی۔ لیکن تعظیم و تکریم میں فرق ملازمت کی قیمت پر بھی گوارا نہ تھا۔ تعظیم و تکریم کا پاس و لحاظ محض وضع داری یا رسم پرستی نہ تھی بلکہ اُسی آزادگی یا اپنے آزادانہ وضع کردہ اصولوں کی پیروی تھی جس پر مرزا نے مستقل ذریعۂ معاش کو قربان کر دینا گوارا کرلیا۔ اس جدلیاتی مزاج کا مظاہرہ انھوں نے لکھنؤ میں بھی کیا تھا۔ یاد رہے کہ کلکتہ کو جاتے ہوئے لکھنؤ میں نائب السلطنت معتمدالدولہ آغا میر نے ہر چند کہ ملاقات کے لیے ایما فرمایا تھا اور مرزا تیار بھی ہو گئے تھے لیکن ساتھ ہی شرط لگا دی تھی کہ میرے پہنچنے پر آغا میر میری تعظیم دیں یعنی اپنی جگہ پر کھڑے ہو کر پذیرائی کریں، دوم مجھے نقد زر پیش کرنے سے معاف رکھا جائے۔ نائب السلطنت آغا میر اس حد تک جانے کو تیار نہ ہوا، ادھر مرزا نے اس سے کم کو 'آئین علم پروری' اور 'شیوہ خاکساری' کے لیے ننگ و عار خیال کیا، بہی خواہوں نے بہت چاہا لیکن ملاقات نہ ہو سکی۔[60]

بہرحال وہ دلّی کالج کی مدرسی کو ٹھکرا کر ٹامس سکریٹری سرکار ہند کے یہاں سے تو پالکی میں سوار بہ گمانِ خود فتحیاب پلٹ آئے، لیکن تقدیر کا پانسہ ایک بار پھر ان کے خلاف پڑنے والا تھا۔ اگلے ہی سال 1841 میں وہ گھر پر جواخانہ قائم کرنے کے الزام میں پکڑے گئے۔ عدالت نے سو روپے جرمانہ کیا جو ادا کر دیا گیا اور وہ بچ گئے۔ لیکن ہمیشہ ایسا ہونے والا نہیں تھا۔ تقدیر کا گراف زیر و زبر ہو رہا تھا۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ غالب کی شہرت اور ادبی حیثیت آسمان کو چھو رہی تھی۔ 1841 میں دیوان اردو کا پہلا ایڈیشن منظر عام پر

آیا۔ 1842 میں گورنر جنرل لارڈ الن برا کے دربار سے انھیں خلعت ہفت پارچہ اور سہ رقم جواہر کا اعزاز ملنا شروع ہوا۔ 1845 میں کلیات نظم فارسی کی اشاعت عمل میں آئی۔ فارسی و اردو نظم و نثر میں اب دور دور تک مرزا کا ثانی نہیں تھا اور قدر و منزلت تیزی سے بڑھ رہی تھی کہ اچانک 1847 میں گھر پر جواخانہ قائم کرنے کے الزام میں وہ اس بری طرح گرفتار ہوئے کہ نہ تو عمایدین شہر کی مساعی ہی کام آئیں نہ بادشاہ کی سفارش کا اثر ہوا۔ بدبختانہ جو نہ ہونا تھا سو آناً فاناً ہوگیا۔ فوجداری مقدمہ قائم ہوا اور دو سو روپے جرمانہ اور چھ ماہ قید بامشقت کی سزا ہوگئی۔ غالب کے لیے یہ سخت آزمائش کی گھڑی تھی۔ اس کا اندازہ آسان نہ تھا کہ 'پانسہ کھیلنے والے شاعر کے ساتھ قسمت نے کیا پانسہ کھیلا ہے':

بادہ بوام خوردۂ و زر بہ قمار باختہ
وا کہ زہر چہ ناسزاست ہم بہ سزا نہ کردہ ایم

(میں نے شراب پی تو قرض کی اور مال و زر لٹایا تو قمار بازی میں، افسوس جو کچھ نامناسب تھا اُسے بھی میں مناسب طور پر نہ کر پایا)(61)

مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں چونکہ مرزا حالی کے ممدوح تھے اس لیے انھوں نے تفصیل نہیں لکھی۔ واقعہ یہ ہے کہ ان دنوں مرزا کا مکان اچھا خاصا قمارخانہ بن گیا تھا۔ چاندنی چوک کے بعض جوہریوں کو جوئے کا چسکا پڑ گیا۔ ادھر مرزا کو بھی شروع سے چوسر کھیلنے کی لت تھی۔ جب تک مرزا خانی کوتوال تھے وہ غالب کے دوست اور مداح تھے۔ ان کے بعد فیض الحسن خاں نئے کوتوال طبعاً کچھ سخت گیر بھی تھے۔ ایک دن وہ برقندازوں کو لے کر مرزا کے مکان پر پہنچ گئے۔ اطلاع کرائی کہ کچھ زنانی سواریاں آئی ہیں۔ اندر جانے پر جب پتہ چلا تو مزاحمت ہوئی۔ دوسروں کو تو بھاگ جانے دیا مرزا دھر لیے گئے۔(62)

مصیبت کی اس سخت گھڑی میں عزیز و اقارب نے بھی معاندانہ رویہ اختیار کیا، اس پر مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں:

''جونہی مرزا گرفتار ہوئے۔ اور رہائی کی طرف سے مایوسی ہوگئی۔ نہ صرف دوستوں اور ہم جلیسوں نے، بلکہ عزیزوں نے بھی یک قلم آنکھیں پھیر لیں۔ اور اس بات میں شرمندگی محسوس کرنے لگے کہ مرزا کے عزیز وقریب تصور کیے

جائیں۔ اس باب میں لوہارو خاندان کا جو طرزِ عمل رہا وہ نہایت افسوسناک تھا۔ اس خاندان کا کوئی فرد نہ تو اس زمانے میں مرزا سے ملا اور نہ کسی طرح کی اعانت کی۔ اتنا ہی نہیں بلکہ جب آگرہ کے ایک اخبار نے مرزا کا ذکر کرتے ہوئے انھیں خاندان لوہارو کا رشتہ دار ظاہر کیا تو یہ بات ان لوگوں پر بہت شاق گزری اور بہ اہتمام و تکلف اس کی تغلیط کرائی۔ یہ لکھوایا گیا کہ مرزا صاحب سے خاندان لوہارو کا کوئی نسبتی تعلق نہیں۔ محض دور کا سببی تعلق ہے۔''(63)

شیفتہ نے البتہ رفاقت کا حق ادا کیا۔ ان کا کہنا تھا:

''مجھے مرزا سے عقیدت ان کے زہد و اتقا کی بنا پر نہ تھی، فضل و کمال کی بنا پر تھی۔ جوئے کا الزام آج عائد ہوا، مگر شراب پینا تو ہمیشہ سے معلوم ہے۔ پھر محض اس الزام و گرفتاری کی وجہ سے میری عقیدت کیوں متزلزل ہو جائے! گرفتاری کے بعد بھی ان کا فضل و کمال ایسا ہی ہے، جیسا پہلے تھا۔''(64)

مرزا نے خاندانِ لوہارو کے رویہ کے پیش نظر اپنی اہلیہ کو کہلوا بھیجا کہ اگر چاہیں تو عزیز و اقارب کے پاس لوہارو چلی جائیں لیکن اس اللہ کی نیک بندی نے ساتھ چھوڑنے سے انکار کر دیا اور اپنے گھر پر رہ کر میاں کا انتظار کرتی رہی۔ غالب نے اس سانحہ کے درد و کرب و اذیت کو ایک 'حبسیہ' ترکیب بند میں ڈھال دیا ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایک شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں عزیمت و وارستگی کا احساس بھی ہے اور شرفِ انسانی کی وہ کیفیت بھی جس کی کوئی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ ''ایک ایسے وقت میں جب بدن پر لہو سے پیراہن چپک رہا تھا اور دیدۂ خونبار سے جگر کٹ کٹ کر گر رہا تھا، غالب نے شعر میں اپنا سر اونچا رکھا۔''(65) اور اپنی جدلیاتی وضع سے اپنے کرب و اندوہ کو تابِ مقاومت اور وقارِ وارستگی میں بدل دیا:

خستن و بستن من حد عسس نیست برو
برمن اینہا ز قضا و قدر آمد گوئی
ہنرم را نتوان کرد بخستن ضائع
خستگی غازۂ روی ہنر آمد گوئی

(مجھے ستانا اور گرفتار کرنا کوتوال کے بس کا نہ تھا۔ یہ مصیبت مجھ پر قضا وقدر کی طرف سے آئی ہوئی تھی۔ میرے فن کو مجھے خستہ کر کے ختم نہیں کیا جا سکتا، خستگی کو تو میں اپنے فن کے چہرے کی آرائش سمجھتا ہوں)

مرزا نے اس موقع پر تفضل حسین خاں کے نام خط میں جو کچھ لکھا ہے مرزا کی آزادگی اور وارستگی کے ضمن میں اس کی حیثیت دستاویزی ہے :

''سنا ہے کہ رحمدل حاکموں نے مجسٹریٹ کو بہت نفریں کی اور میری خاکساری اور آزادہ روی سے اس کو مطلع کیا؛ یہاں تک کہ اُس نے خود بخود میری رہائی کی رپورٹ بھیج دی۔ اگر چہ میں اس وجہ سے کہ ہر کام کو خدا کی طرف سے سمجھتا ہوں اور خدا سے لڑا نہیں جاسکتا۔ جو کچھ گزرا اُس کے ننگ سے آزاد اور جو کچھ گزرنے والا ہے اُس پر راضی ہوں۔ مگر آرزو کرنا آئین عبودیت کے خلاف نہیں ہے۔ میری یہ آرزو ہے کہ اب دنیا میں نہ رہوں؛ اور اگر رہوں تو ہندوستان میں نہ رہوں، روم ہے، مصر ہے، ایران ہے، بغداد ہے، یہ بھی جانے دو، خود کعبہ آزادوں کی جائے پناہ اور آستانہ رحمۃ اللعالمین دلدادوں کی تکیہ گاہ ہے، دیکھیے وہ وقت کب آئے گا کہ درماندگی کی قید سے جو اس گزری ہوئی قید سے زیادہ جانفرسا ہے نجات پاؤں اور بغیر اس کے کہ کوئی منزل مقصود قرار دوں سر بصحرا نکل جاؤں۔ یہ ہے جو کچھ کہ مجھ پر گزرا اور یہ ہے جس کا میں آرزومند ہوں۔''(66)

اسیری کے بعد جب غالب کی نیک نامی کو خاصا دھکا لگ چکا تھا، میاں کالے صاحب نے غالب کو نہ صرف اپنے یہاں ٹھکانہ دیا بلکہ بہادرشاہ ظفر کے دربار میں مرزا کی باریابی کا وسیلہ بھی بنے۔ میاں کالے صاحب بہادرشاہ ظفر کے پیر تھے اور غالب کے وقار و نیک نامی کو بحال کرنے کے لیے انھوں نے اپنے اثر و رسوخ کو استعمال کیا۔ کچھ مدت بعد غالب دربار میں باریاب ہوئے، اور تاریخ نویسی پر مقرر ہوئے جس کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے۔

لگ بھگ یہی زمانہ مثنوی ابرگہر بار لکھنے کا ہے جس کا شمار غالب کی بہترین مثنویوں میں ہوتا ہے۔ تمام ماہرین اس کے حصۂ توحید اور مناجات کا ذکر کرتے ہیں، لیکن بہترین

اشعار وہی ہیں جن کا انتخاب حالی نے کردیا ہے۔ مثنوی کے آغاز ہی میں توحید کے تحت مختلف مذاہب اور عقیدوں کی بوقلمونی کا ذکر ہے۔ غالب تسلیم کرتے ہیں کہ مختلف مذاہب اور عقائد میں حقیقت کے ادراک کی راہیں الگ الگ ہیں، اور تو اور ایک ہی مذہب کی حدود کے اندر بھی یہ مختلف ہوسکتی ہیں۔ حالی تصدیق کرتے ہیں کہ غالب نے 'دبستان مذاہب' کا مطالعہ کچھ اس طرح کیا تھا کہ جزو ذہن ہوگئی تھی۔ بقول پری گارنا ہندوستان جیسے تکثیری ملک میں جہاں مذہبوں اور عقائد کی رنگارنگی اور بوقلمونی کشادگیِ ذہن کا مطالبہ کرتی ہے، غالب ایک سچے فلسفی اور دانشور کی وسیع النظری کے ساتھ راہِ حق کی تلاش کے ہر راستے اور ہر نوع کے متلاشیوں کی لگن اور دلسوزی کا اعتراف کرتے ہیں۔(67) ان اشعار میں بیدل کی گونج صاف سنی جاسکتی ہے:

اگر دیو ساریست بے ہوش و ہنگ
کہ ہموارہ پیکر تراشد زسنگ
بہ بُت سجدہ زاں رو روا داشتہ
کہ بُت را خداوند پنداشتہ
وگر خیرہ چشمیست نیّر پرست
بہ دُردِ مے از جامِ اندیشہ مست
بمہرش ازاں راہ جنبیدہ مہر
کزیں روزنش دوست بنمودہ چہر
گروہے سراسیمہ در دشت و کوی
خداوند جوی و خداوند گوی
زرسے کہ خود را برآں بستہ اند
بہ یزداں پرستی میاں بستہ اند
نظرگاہِ جمعے پریشاں یکے ست
پرستندہ انبوہ و یزداں یکیست

بہرسوکہ رو آوری سوے اوست
خود آں رو کہ آوردهٔ روی اوست (68)

اگرکوئی بت تراش عالم سرخوشی میں پتھر سے جیتا جاگتا بت نکال دے، تو سمجھیے کہ ایسے بت کے سامنے سر جھکانا روا ہے اور کئی ایسے ہیں جو اسے خداوند گردانتے ہیں۔ کئی آنکھیں بند کیے سورج کی پرستش کرتے ہیں اور اپنے اپنے جامِ اندیشہ میں مست ہیں۔ وہ آفتاب ہی میں اپنے حبیب کا چہرہ دیکھتے ہیں۔ جسے دیکھو دشت وکو میں اسی کی تلاش میں سرگرداں ہے، ہرکوئی اپنی اپنی رسموں اور ریت ورواج میں مگن ہے اور اپنے اپنے خدا کو ڈھونڈھنے میں لگا ہوا ہے۔ پرستش کرنے والوں کی بھیڑ ہے اور یزداں ایک ہی ہے، جدھر دیکھو وہی وہ ہے۔ جسے تم دیکھتے ہو وہ بھی وہی وہ ہے۔

غالب اپنی مے نوشی اور اپنے گناہوں کا اعتراف بھی کرتے ہیں اور اُسی سانس میں اپنے مخصوص جدلیاتی انداز میں شراب نوشی کا قصیدہ بھی پڑھتے ہیں اور خدا سے یہ دعا بھی کرتے ہیں کہ اے بندہ پرور اگر مے و رامش و رنگ کا حساب مانگنا ہی ہے تو جمشید و بہرام و پرویز سے مانگ، نہ مجھ جیسے بھک منگے سے جس نے غم غلط کرنے کو تھوڑی سی چکھ لی یا کبھی کبھی چہرہ سیاہ کرلیا تو کیا گناہ کیا:

دریں خستگی پوزش از من مجوے
بود بندهٔ خستہ گستاخ گوے
مگر مے کہ آتش بہ گورم ازوست
بہ ہنگامہ پروازِ مورم ازوست
من اندوه گین و مے اندُه ربائے
چہ می کردم اے بندہ پرور خدائے
حسابِ مے و رامش و رنگ و بوے
زجمشید و بہرام و پرویز جوے

نہ از من کہ از تابِ مے گاہ گاہ
بہ دریوزہ رُخ کردہ باشم سیاہ (69)

(اس خستگی میں میری زبان سے کچھ نکل جائے تو اس پر مجھ سے عذرمت چاہنا کیونکہ خستہ و مصیبت زدہ غلام گستاخ اور بیباک ہوتا ہے۔ اگر میں مے نوشی سے آتش بہ گور ہوں تو اسی کی دین ہے اور اگر حقیر چیونٹی کی طرح ہنگامہ پرداز ہوں تو بھی اسی کی دین ہے۔ دکھ کا مارا ہوا ہوں اور شراب کچھ دیر کو دکھ بھلا دیتی ہے تو اے بندہ پرور اے میرے خدا میرا کیا قصور ہے۔ شراب اور رامش و رنگ کا حساب ہی لینا ہے تو جمشید و بہرام و پرویز جیسے بادشاہوں سے لے، نہ کہ مجھ جیسے بے مایہ گنہگار سے جو مانگے کی شراب سے کبھی کبھی چہرہ سیاہ کرلیا کرتا تھا)

اپنے عجز و گناہ کے اعتراف کے ساتھ غالب جنت کا ذکر کرنا بھی نہیں بھولتے۔ کہاں گنہگار و خطا کار اور کہاں حور و قصور۔ اس بارے میں غالب کے خیالات معلوم ہیں۔ یہاں شوخی بھی ہے اور خوش طبعی بھی لیکن بین السطور جدلیاتی وضع صاف جھلکتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہاں جنت کا میخانۂ بے خروش اور کہاں خاکدانِ ارضی کی گنجائش نائے و نوش، نہ وہاں رندوں کی سرمستیاں ہوں گی نہ راتوں کی بدمستیاں۔ جہاں خزاں ہی نہیں تو سیہ مستیِ ابرِ باراں اور بہاراں بھی کیسی، خیالِ حور تو بجا ہے مگر غمِ ہجر ہی نہیں تو ذوقِ وصال بھی کہاں۔ ذرا یہ لاجواب کر دینے والی شعری منطق اور سرمستی ملاحظہ ہو:

نہ بستاں سرائے نہ میخانۂ
نہ دستاں سرائے نہ جانانۂ
چوں آں نامرادی بیاد آیدم
بفردوس ہم دل نیا سایدم
صبوحی خورم گر شرابِ طہور
کجا زہرۂ صبح و جامِ بلور

دمِ شب روی ہاے مستانہ کو
بہ ہنگامہ غوغاے مستانہ کو
دران پاک مے خانۂ بے خروش
چہ گنجائیِ شورشِ نای و نوش
سیہ مستیِ ابر و باراں کجا
خزاں چوں نہ باشد بہاراں کجا
اگر حور در دل خیالش کہ چہ
غمِ ہجر و ذوقِ وصالش کہ چہ
چہ منت نہد ناشناسا نگار
چہ لذت دہد وصل بے انتظار
نظر بازی و ذوق دیدار کو
بفردوس روزن بدیوار کو (70)

(اگر نہ میخانہ ہوگا نہ بستاں سرا وجلوۂ جانانہ، اور جب عشق کی یہ نامرادی اور کشاکش وہاں یاد آئے گی تو جنت ایک آنکھ بھی نہ بھائے گی۔ صبوحی میں شراب طہور تو ہوگی مگر یہ زہرۂ صبح اور جامِ بلور کہاں، نہ راتوں کی آوارہ گردی و سرمستیاں ہوں گی نہ رندوں کی خرمستیاں۔ جنت کا میخانۂ بے خروش تو برحق، مگر شور شرابے و بدمستی کی گنجائش کہاں۔ نہ گھٹائیں گھر کے آئیں گی نہ سیہ مستی ہوگی، جب خزاں ہی نہ ہوگی تو پھر بہار بھی کہاں۔ دل میں حور کا خیال بھی کیا جب غمِ ہجر ہی نہیں، تو ذوقِ وصال بھی کیسا۔ ناشناسا نگار کا مزہ بھی کیا اور وصلِ بے انتظار کی لذت بھی کیسی۔ فردوس کی دیوار میں روزن ہی نہیں، تو پھر نظربازی بھی کہاں اور ذوقِ دیدار بھی کیسا)

جنت کے بارے میں اس نوع کے خیالات کا اظہار غالب نے کئی جگہ کیا ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

''اگرچہ شاعر کے کلام سے اُس کے عقائد پر استدلال نہیں ہوسکتا مگر معلوم ہوتا

> ہے کہ جس طرح اکثر حکمائے اسلام نے نعیم جسمانی سے انکار کیا ہے مرزا بھی اس کے قائل نہ تھے۔ چنانچہ انھوں نے اس خیال کو اپنے شاعرانہ انداز میں متعدد جگہ ظاہر کیا ہے۔ ایک جگہ کہتے ہیں ''ہم کو معلوم ہے جنّت کی حقیقت لیکن؛ دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے''۔ یہی خیال ایک فارسی رباعی میں اس طرح ظاہر کیا ہے ''گردیدنِ زاہداں بہ جنت گستاخ/ ویں دست درازی بہ ثمر شاخ بشاخ/ چوں نیک نظر کنی زروی تشبیہ/ ماند بہ بہائم وعلف زارِ فراخ'' (زاہدوں کا بہشت میں بیباک پھرنا اور جابجا ٹہنیوں پر پھلوں کے لیے ہاتھ مارنا، اس کی مثال بالکل ایسی ہے کہ ایک وسیع چراگاہ ہے اور اس میں ڈھور ڈنگر چرتے پھر رہے ہیں)(71)

غالب حورانِ بہشتی کے مقابلے میں وجودِ ارضی کی اہمیت پر اصرار کرتے ہیں اور اپنی نگاہ انسان اور اس کی حسرتوں اور آرزوؤں پر مرکوز کردیتے ہیں۔ یہاں ارضیت اور انسانی وجود کے خیالات میں بیدل کی گونج صاف سنائی دے رہی ہے۔ پے در پے آلام ومصائب سے گزرنے اور قید و بند کی صعوبتوں کے بعد بھی غالب دل شکستہ نہیں ہوئے۔ سخت سے سخت صدمات بھی مرزا کو زندگی سے برگشتہ نہیں کرپائے۔ وہ شعر میں حسن و جمال کے لازوال پیکر تراشتے ہیں اور انسان کی سربلندی اور حالات کے جبر کے خلاف حتی الامکان جدوجہد اور ہمت وحوصلہ مندی کا پیغام دیتے ہیں جو ذہنی آزادی اور جدلیاتی مزاج ہی کی بدولت تھا کہ مسلسل آزمائشوں کا تختۂ مشق بنائے جانے کے بعد بھی انسان کے مقدر اور اس کے شرف پر ان کا یقین غیرمتزلزل رہا۔

مثنوی ابرِ گہر بار غالب کی بہترین مثنوی تو ہے ہی یہ طویل ترین بھی ہے (928 بیت)۔ غالب کا ارادہ تھا کہ وہ شاہنامۂ فردوسی کی طرز پر غزواتِ پیغمبر پر ایک طویل مثنوی لکھیں گے۔ یہ اسی مجوزہ طویل مثنوی کا حصہ ہے جو غالب مکمل نہ کرسکے۔ اس کے نامکمل رہ جانے کی انھوں نے مختلف جگہ مختلف توجیہہ کی ہے مگر ایک جگہ صاف کہہ دیا ہے کہ مذہبی معاملات میں میرا قلم کوتاہی کرتا ہے۔ شیخ محمد اکرام کہتے ہیں کہ ''یہ تمام نظم مرزا نے رک رک کر لکھی تھی۔''(72) ایک بار مرزا نے مرثیہ لکھنا شروع کیا وہ بھی دو بند سے آگے نہ بڑھ سکا۔

تاریخی معلومات میں ان کا جی نہ لگتا تھا، مغلوں کی تاریخ بھی حکیم احسن اللہ خاں بیان لکھ لکھ کر دیتے تھے جسے وہ اپنی فارسی نثر (مہرنیمروز) میں قلمبند کر دیتے تھے۔ اس کی سب سے اہم وجہ غالبًا یہ تھی کہ تاریخی واقعات میں ان کے تخلیقی جدلیاتی مزاج کو وہ چھوٹ نہ تھی کہ وہ موصولہ حقائق کو 'بے مرکز' کرسکیں، یعنی اس میدان میں وہ اپنی تخلیقی جدلیت اور تخیئل کی بے محابا اڑان کو بروے کار نہ لاسکتے تھے۔ دیباچہ میں صاف صاف اقرار کیا ہے کہ حقائق اتنے جانے پہچانے اور معروف ہیں کہ ان کے بیان میں کوئی نیا لطف یا تازگی نہیں آپاتی۔

البتہ مناجات اور مغنی نامہ والے حصوں میں غالب کا کلک گہر بار اپنی آب و تاب دکھاتا ہے۔ مناجات کے بارے میں ماہرین متفق ہیں کہ اسے غالب کی فارسی شاعری کا بہترین نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ کسی شاعر نے :

> ''مناجات کو اپنے وقت کے اخلاقی نظام کے خلاف ایسے گہرے طنز کے لیے استعمال نہیں کیا تھا اور نہ خالق کائنات کے حضور میں انسانوں کو ناشکرگزار بندوں کے بجائے مظلوم اور قابلِ دادرسی قرار دیا تھا۔''(73)

دیکھا جائے تو غالب کے تخلیقی دستخط وہیں ظاہر ہوتے ہیں جہاں ان کے قلم جواہر رقم کو آزادی ہے اور جہاں ان کے جدلیاتی رویوں کو پوری طرح بروئے کار آنے کا موقع ملتا ہے۔ ایسے مقامات پر غالب کا وارستہ جدلیاتی تخلیقی مزاج اور فنکارانہ ابداع دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

○

تقریظ آئین اکبری اور سرسید احمد خاں

غالب نے گیارہ مثنویاں لکھیں۔ ان میں چار کو شہرت نصیب ہوئی۔ چراغِ دیر، بادِمخالف، تقریظ آئین اکبری اور ابرِ گہربار۔ چراغِ دیر کا ذکر ہم آگے کریں گے۔ اسی زمانے میں سید احمد خاں نے جو مراد آباد میں منصف کے عہدے پر مامور تھے، ابوالفضل کی تصنیف آئین اکبری کو بعد ضروری تصحیح اشاعت کے لیے تیار کیا اور تقریظ لکھنے کے لیے

غالب سے فرمائش کی۔ حالی لکھتے ہیں :

> ''(سر) سید احمد خاں نے جب نہایت جانفشانی اور عرق ریزی سے آئین اکبری کی تصحیح کی، دلّی کے مشاہیر نے اُس پر نثر میں تقریظیں لکھی تھیں، اور مرزا نے نظم میں ایک مثنوی لکھی تھی جو اُن کے کلیات میں موجود ہے۔ باوجودیکہ مرزا کو سرسید کی خاطر بہت عزیز تھی، اور وہ ان سے اور ان کے خاندان سے مثل یگانوں کے ملتے تھے، مگر چونکہ ... جو آئین اُس کتاب میں لکھے ہیں اُن کو اس زمانے کے آئینوں کے مقابلے میں ہیچ و پوچ سمجھتے تھے، اور تاریخ کا مذاق جیسا کہ خود انھوں نے اعتراف کیا ہے بالکل نہ رکھتے تھے۔ اس لیے آئین اکبری کی تصحیح انھوں نے ایک فضول کام سمجھا۔ گو اُن کی یہ رائے غلط ہو یا صحیح مگر جو کچھ آئین اکبری اور اُس کی تصحیح کی نسبت اُن کا خیال تھا اُس کو تقریظ میں ظاہر کیے بغیر نہیں رہے۔''(74)

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں کہ سفر کلکتہ غالب کو ایک نئی دنیا سے متعارف کرانے کا موجب ثابت ہوا تھا۔ وہ نئے عہد کی روشن خیالی کے قائل تھے۔ چنانچہ جب انھوں نے آئین اکبری پر تقریظ لکھی تو ان کا موقف صاف صاف یہ تھا کہ 'مردہ پروردن مبارک کار نیست'۔ غالب نے سرسید کی کاوش پر اتنی تنقید نہیں کی جتنی اس آئین پر جو فرسودہ ہو چکا تھا اور نئے زمانے کے تقاضوں کا ساتھ نہ دے سکتا تھا۔ اپنی جدلیاتی وضع اور آزادی رائے کو نبھاتے ہوئے غالب نے سید احمد خاں کی محنت کی تعریف تو کیا کی اور کہا تو یہ کہ سید احمد خاں کی عالی ہمتی کے لیے یہ باعثِ ننگ و عار ہے۔ پری گارنا بجا کہتی ہیں :

> ''غالب جنھیں ہر فرد و بشر کی داخلی آزادی کا شدت سے احساس تھا، صحیح معنوں میں اپنے عہد کے انسان تھے، لیکن ایک عظیم شاعر کی حیثیت سے وہ ساتھ ہی ساتھ ایسے انسان بھی تھے جو اپنے عہد سے آگے دیکھنے کی قدرت رکھتا تھا ..
>
> غالب اپنی تقریظ کو حیرت زدہ کر دینے والے الہامی الفاظ پر ختم کرتے ہیں جبکہ اس وقت یہی مصرعے سید احمد خاں کو ناگوار لگے ہوں گے اور انھوں نے تقریظ کو شامل نہیں کیا... تاہم اگر غالب سید احمد خاں کی آئندہ پیشین گوئی کا بیڑا اٹھاتے تو وہ روشن خیالی کے اس ہندوستانی علم بردار کی ساری اگلی زندگی

> کے سوز و گداز کے اظہار کے لیے شاید ہی اس سے بہتر الفاظ ڈھونڈھ پاتے۔''(75)

اس زمانے میں دو بڑی شخصیتیں روشن خیالی کے رہنماؤں کی حیثیت سے سامنے آئیں، انیسویں صدی کے ربع اول میں بنگالی روشن خیالی کی رہنمائی کے لیے راجہ رام موہن رائے نے ناموری حاصل کی، ایسا ہی کام دلی کالج کے ماسٹر رامچندر اور ان کے رفقائے کار نے ادا کیا۔ دہلی اور اطراف میں روشن خیالی کو ایک ہمہ گیر تحریک کی حیثیت سے فروغ انقلاب 1857 کے بعد ہی ملا اور مسلمانوں میں سب سے اہم اور بنیادی تاریخی کردار سرسید احمد خاں نے ادا کیا جس کے لیے وہ ہمیشہ عزت و احترام سے یاد کیے جائیں گے۔ اس سیاق میں دیکھا جائے تو غالب کی فہم و بصیرت اور دراکی ذہن کی داد دینا پڑتی ہے گویا آگے چل کر تاریخ جو موڑ مڑنے والی تھی اس کا انھیں خاصا پہلے سے اندازہ تھا اور نئے عہد کی روشن خیالی کو پہچاننے میں وہ پیش پیش تھے۔

تقریظ آئین اکبری غالب کی جدلیاتی افتاد و مزاج کی عجیب و غریب دستاویز ہے۔ وقتی طور پر سرسید سے فاصلہ تو ہوگیا لیکن اپنی جدلیاتی وضع سے غالب نے پیش بینی کا حق بھی ادا کردیا۔ دونوں کے تعلقات کئی برسوں کے لیے خراب ہوگئے لیکن تاریخ ادب کو ایسی یادگار تحریر ملی جس سے ثابت ہوتا ہے کہ اردو میں روشن خیالی کا گہرا احساس رکھنے والوں میں غالب خاصے آگے تھے۔ ہندوستان کی تاریخ قدیم و جدید کے اس سنگم پر کیا موڑ مڑ جائے گی اس کا جو احساس غالب کو تھا وہ حیران کر دینے والا ہے۔ دیکھا جائے تو بعد میں خود سرسید احمد خاں نے جو غیر معمولی تاریخی کردار ادا کیا اور نئی روشنی کا جو خیر مقدم کیا، تاریخی عوامل کے اس ادراک کے لیے بالواسطہ ہی سہی، غالب ان کے پیشرو تھے۔

سرسید احمد خاں سے صلح صفائی برسوں بعد ہوئی، یہ واقعہ بھی خاصا جدلیاتی اور دلچسپ ہے۔ غالب کی شوخی اور حسِ مزاح نے بھی صورت حالات کو پلٹنے میں مدد دی اور سرسید کی عالی ظرفی اور وضعداری نے بھی اپنا حق ادا کیا۔ اس واقعہ کا ذکر حالی نے حیاتِ جاوید میں کیا ہے۔

1860 میں جب مرزا غالب یوسف علی خاں کی فرمائش پر رامپور گئے تھے تو واپسی کا راستہ مرادآباد ہوکر جاتا تھا۔ سرسید احمد خاں صدرالصدور کے عہدے پر فائز تھے۔ دونوں کے تعلقات ابھی بحال نہیں ہوئے تھے۔ تاہم سرسید احمد خاں نے غالب کا استقبال کیا اور انھیں اپنا مہمان بنا کر گھر لے آئے۔ گھر پہنچ کر حسب عادت انھوں نے شراب کی بوتل نکالی اور اُسے میز پر رکھ دیا۔ تھوڑی دیر بعد جب بوتل موجود نہ پائی تو گھبرا کر پوچھا، میری بوتل کیا ہوئی۔ اس پر سرسید احمد خاں غالب کو ایک کوٹھری میں لے گئے جہاں بوتل رکھی تھی۔

> ''غالب نے بوتل اٹھائی تو دیکھ کر کہا کہ اس میں خیانت ہوئی ہے، سچ بتاؤ کس نے پی ہے۔ حافظ نے سچ کہا ہے:
>
> واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند
> چوں بہ خلوت می روند آں کارِ دیگر می کنند
>
> سرسید ہنس کر چپ ہو رہے۔''(76)

یوں برسوں کا تکدر جاتا رہا۔ مولانا آزاد نے لکھا ہے کہ مرزا کی پنشن کی بحالی میں سرسید کا ہاتھ تھا۔ قرین قیاس ہے کہ یہ سب اس ملاقات کے بعد ہوا ہو۔(77)

○

مثنوی چراغِ دیر، عبادت خانۂ ناقوسیاں و کعبۂ ہندوستاں

غالب نے کلکتہ جاتے ہوئے بنارس میں قطع سفر کیا تھا۔ بنارس کی رنگینی و رونق کے وہ بہت قائل تھے۔ بنارس سے بھیجے جانے والے ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''اس تماشہ گاہ کی دلفریبی کے وفور سے غمِ مسافرت دل سے محو ہوگیا اور اس بت خانے کے نشاطِ نالۂ ناقوس کی کثرت سے دل جھوم جھوم کر مستانہ وار نعرہ زن ہے۔ ایسا بدمست ہوا کہ وارفتگی میں یادِ وطن کی شمع بجھا دی۔ اگر یہ اہم مقدمہ پیش نہ ہوتا تو بے درنگ دین کو خیرباد کہتا اور تسبیح توڑ ڈالتا اور ماتھے پر قشقہ اور گلے میں زنار ڈالتا اور اسی ہیئت کے ساتھ گنگا کے کنارے بیٹھا رہتا تاوقتیکہ میرے جسم سے ہستی کی آلائش کی گرد ڈھل جاتی۔''(78)

بنارس کے حسن وجمال اور تہذیبی فضا نے غالب کے ذہن پر جو نقش مرتسم کیا اسے وہ زندگی بھر بھلا نہیں پائے۔ داد خان سیاح کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''بنارس کا کیا کہنا ہے۔ ایسا شہر کہاں پیدا ہوتا ہے۔ انتہائے جوانی میں میرا وہاں جانا ہوا۔ اگر اس موسم میں جوان ہوتا تو وہیں رہ جاتا اور ادھر کو نہ آتا۔

عبادت خانۂ ناقوسیان است

ہمانا کعبۂ ہندوستان ست''(79)

(بنارس ناقوسیوں کا عبادت خانہ ہے، بیشک یہ ہندوستان کا کعبہ ہے)

غالب نے بنارس میں اپنے قیام کی یادگار مثنوی چراغِ دیر رقم کی۔ غالب کی ثقافتی نقد دپری گارنا یہ کہے بغیر رہ نہیں سکیں کہ مثنوی کے عنوان کی ایک علامتی روحانی اہمیت بھی ہے۔ بنارس ہندوؤں کا مقدس شہر ہے اور اس شہر کے حسن پر مفتون غالب نے مثنوی کو 'چراغ دیر' کا نام دیتے ہوئے گویا یہ جتایا ہے کہ بنارس اُس وسیع وعریض 'دیر' کا چراغ ہے جس کا دوسرا نام 'ہندوستان' ہے:(80)

''بنارس سے متعلق ہر شے کو شاعر اپنی روایات کو برقرار رکھنے والے قدیم ہندوستان کے روپ میں دیکھتا ہے۔ بہار کی آرائش گلاب کے پھولوں سے گندھے ہوئے برہمنوں کے متبرک زُنار سے کی گئی ہے اور خود آسمان، ایک ہندو کی پیشانی کی طرح شنگرف اور طرح طرح کے دوسرے رنگوں سے کِھل اٹھا ہے:

دریں دیرینہ دیرستان نیرنگ

بہارش ایمن ست از گردشِ رنگ

بہ تسلیمِ ہوائے آں چمن زار

زموجِ گل بہاراں بستہ زنار

فلک راقشقہ اش گر برجبیں نیست

پس ایں رنگینیِ موجِ شفق چیست

لیکن بنارس صرف ہندوؤں ہی کو عزیز نہیں ہے۔ آگے غالب کہتے ہیں کہ جیسے کعبہ مسلمانوں کے لیے مرکزِ جاذبہ کی حیثیت رکھتا ہے ویسے ہی بنارس میں سبھی ہندوستانیوں کے لیے ایک کشش ہے، چاہے وہ اللہ پر عقیدہ رکھتے ہوں یا مقدس

کتاب آدی گرنتھ پر، مہاتما بدھ کو مانتے ہوں، آتش پرست ہوں یا گھنٹیوں کی جھنکار پر عیسائیوں کے گرجا گھر میں عبادت کرتے ہوں:

سوادش پائے تختِ بُت پرستاں
سراپایش زیارت گاہِ مستاں
عبادت خانۂ ناقوسیان ست
ہمانا کعبۂ ہندوستان ست

بنارس کی حسینائیں غالب کو بے چین کردیتی ہیں۔ حالانکہ وہ خود بتانِ دل فریب ہیں، لیکن اپنے مذہب کے مطابق بتوں کی پرستش بھی کرتی ہیں۔ اور ایک برہمن کے لیے پتھر کے صنم کی پوجا کتنا مشکل کام ہوگا جبکہ اس کی ساری توجہ یہ زندہ صنم کھینچ لیتے ہیں:

بتانش را ہیولئ شعلۂ طور
سراپا نورِ ایزد چشمِ بد دور
زتابِ جلوۂ خویش آتش افروز
بُتانِ بُت پرست و برہمن سوز

جنت جیسی جاں بخش آب و ہوا والا یہ دل فریب شہر اس عظیم دریائے گنگا کے کنارے آباد ہے، جس میں اشنان کرنے سے نہ صرف دلی مرادیں برآتی ہیں بلکہ سب پاپ بھی دھل جاتے ہیں۔ آواگون کے لامتناہی چکر سے پاک صاف نکل جانے کے لیے دیرینہ سال بوڑھے اپنے نحیف و ناتوان جسم کو اس ندی کے پانی میں غوطہ دیتے ہیں تو دل فریب دوشیزائیں رنگ برنگی ساڑیوں میں ملبوس پانی میں چھینٹے اڑاتی ہوئی اٹھکھیلیاں کرتی ہیں اور تمام رعنائیوں کے ساتھ کنارے پر یوں نکلتی ہیں کہ بھیگی ساڑی سے ڈھکے ہوئے ان کے متناسب بدن کی دل فریبی دوبالا ہوجاتی ہے:

رسانده از ادائے شست و شوئے
بہ ہر موجے نویدِ آبروئے
بہ مستی موج را فرمودہ آرام
زنغزے آب را بخشیدہ اندام" (81)

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بنارس کوئی شاہد مست ہے جو صبح و شام آئینہ ہاتھ میں لیے گنگا ندی میں اپنا عکس دیکھنے میں مصروف ہے۔ بنارس کی خوبصورتی کا کیا کہنا، یہ شہر اپنی نظیر آپ ہے:

مگر گوئی بنارس شاہدے ہست
زگنگش صبح و شام آئینہ در دست
بہ گنگش عکس تا پرتو فگن شد
بنارس خود نظیرِ خویشتن شد

بیدل والے باب میں ہم یہ ذکر کر چکے ہیں کہ غالب کی مثنوی چراغِ دیر بیدل کی مثنوی طورِ معرفت کی صدائے بازگشت ہے:

تعالی اللہ بنارس چشمِ بد دور
بہشتِ خرم و فردوسِ معمور

ڈاکٹر عبدالغنی لکھتے ہیں کہ 'طورِ معرفت' میں بیدل نے کہا تھا:

''بہار زندگی مفت است دریاب

سوچنے سے تعلق رکھتا ہے کہ تیس سالہ غلب نے بنارس کا بہشتِ خرم اور فردوسِ معمور دیکھا تو سرور وکیف کے جذبات کے ساتھ 'طورِ معرفت' کی بحر اور اس کی حسن کاری ان کے ذہن میں تازہ ہوگئی۔''(82)

غالب سوز وطپش کے لیے شرارے کے استعارے سے بار بار کام لیتے ہیں، ڈاکٹر عبدالغنی کا خیال ہے کہ غالب نے شرار نوشتن کا محاورہ بیدل کے شرار کاشتن سے لیا تھا۔ مثنوی کا آغاز ہی شرار کے روشن اور متحرک پیکر خیالی سے ہوتا ہے اور اختتام بھی جہاں دلسوزیِ تمنا کی شمع کو روشن کیا ہے اسی پر ہوتا ہے:(83)

نفس با صور دمساز است امروز خموشی محشر راز است امروز
رگِ سنگم شرارے می نویسم کفِ خاکم غباری می نویسم

شرر کا رشتہ آگ سے ہے جو ہندوؤں کے متبرک شہر بنارس میں پوجا کے تقدس سے

نسبت رکھتی ہے۔ یوں بھی شرر جہاں تمنا کی دلسوزی، تحرک و اضطراب کا نشان ہے، وہاں آزادگی کی روشن و تابناک علامت بھی ہے۔ اختتام کا شعر ہے:

شرر آسا فنا آمادہ برخیز
بیفشاں دامن و آزادہ برخیز

غالب کی تخلیقی افتاد کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ رگِ سنگ اور شرار کے پیکرِ خیالی غالب کی آزادگی اور جدلیاتی تحرک کے نہایت معنی پرور اور ہمہ جہت استعارے ہیں، اور انھیں پر یہ بے مثال مثنوی ختم ہوتی ہے۔

O

شوخی و بذلہ سنجی و آزادگی

آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ غالب کی شوخی و ظرافت بھی ان کی جدلیاتی وضع یا اشیا یا واقعات کو معکوس کر کے اِن کے مضحک پہلو کو سامنے لانے کے عمل کا حصہ ہے۔ موضوع مشیت ایزدی کا ہو، مذہب کے طور طریقوں کا، حُسن و عشق کا، ہجر و وصال کا، جنت الفردوس یا جہنم کی آگ کا، احباب کا معاملہ ہو، بیوی بچوں یا گھر بار کا یا معشوقِ ستم پیشہ کی جفا و بے ادائی کا غالب جدلیاتی وضع کے عملِ معکوس سے اُس کے ظریفانہ پہلو کو سامنے لانے سے نہیں چوکتے۔ بذلہ سنجی کا کوئی نہ کوئی نکتہ انھیں سوجھ ہی جاتا ہے، زیرلب مسکراتے ہیں اور اپنی بات کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ ان کے جدلیاتی رویے میں ایک عجیب خوش طبعی، playfulness، کھلنڈرہ پن یا دل لگی کا رویہ ہے جو بیدل میں یا اساتذہ میں سے کسی میں موجود نہیں۔ کسی کے یہاں اگر طنز ہے تو ساتھ ہی تلخی ہے؛ ظرافت ہے تو ساتھ ہی تمسخر یا پھکڑپن ہے۔ بے لوث حسِ مزاج جس سے غالب بہرہ مند ہے ایک نادر و نایاب چیز ہے جو غالب کی خاص اپنی خصوصیت ہے۔ حالی نے بجا طور پر مرزا کو 'حیوان ظریف' کہا ہے۔ مرزا کا مسئلہ نفع وضرر یا سود و زیاں کا نہیں۔ وہ اکثر ایک بے تعلق تماشائی کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ ایک فلسفی کا قول ہے میں خدا میں یقین رکھتا ہوں اس لیے کہ کوئی منطق ایسی نہیں جو ثابت کر سکے کہ خدا ہے، کوئی منطق ایسی بھی نہیں جو

ثابت کر سکے کہ خدا نہیں ہے۔ یہ دنیا تماشا گاہ ہے جس کے ہر منظر میں کوئی نہ کوئی بوالعجب پہلو ضرور ہے۔ مشرق وسطیٰ کی روایت میں مُلاّ نصرالدین کا کردار ہے جو زندگی کے مضحک پہلو کو نشان زد کرتا ہے، جاپان کی زین روایت میں Hotei کا تصور ہے جسے ہنستا ہوا بدھ (Laughing Buddha) کہا جاتا ہے جو ہمہ وقت ہنستا رہتا ہے۔ اگر فارسی اردو کی ایک ہزار برس کی روایت میں کوئی Hotei ہے تو وہ غالب ہیں۔ روایت ہے کہ مُلاّ نصرالدین ہندوستان آ کر فقیر ہو گیا اور کفنی لپیٹ لی۔ مُرار جی ڈیسائی کا زمانہ تھا انھوں نے مُلاّ کو دیکھ کر تعجب سے پوچھا ''مُلاّ تم بھی ...''، مُلاّ نے کہا، ''یہاں کے صوفیوں سنتوں کو دیکھ کر یقین ہوتا ہیکہ خدا ہے۔'' مرار جی کو اپنے تقویٰ اور زہد و اتقا پر بہت ناز تھا۔ مرار جی نے پوچھا، ''تو مجھے دیکھ کر کیا یقین ہوتا ہے۔'' مُلاّ نے کہا، ''یقین ہوتا ہے کہ کبھی کبھی خدا سے بھی غلطی ہو جاتی ہے۔''

اتنی بات تو معلوم ہے کہ بذلہ سنجی و لطائف وظرائف اکثر نکتہ آفرینی سے یا بات کو بات سے منقلب کر دینے سے قائم ہوتے ہیں یعنی معمولہ کے رخ کو پلٹ دینے سے، یہ بمنزلہ اصول کے ہے جس کا وار خالی نہیں جاتا۔ لیکن جو چیز دوسروں کے یہاں خال خال ہے غالب کے یہاں جدلیاتی وضع کے باعث نہ صرف ان کی تخلیقیت کا لازمہ ہے بلکہ ان کے روزمرہ رویہ کا بھی لازمہ ہے جس کی چھوٹ ہر ہر چیز، یہاں تک کہ دوست احباب، دربار و بازار، عبادت وعقیدت، نشست و برخواست، باہمی رشتوں، آپسی برتاؤ، خورد و نوش، لباس و پوشاک، رہن سہن، گھربار، امور خانہ داری، بیوی بچوں سب پر پڑتی ہے۔ ان کی طبیعت گویا ہمہ وقت شوخی وظرافت سے بھری رہتی ہے۔ اردو کی پوری روایت میں اس نوع کی بے لوث ظریفانہ وضع پر قادر ایسا کوئی دوسرا شخص نہ نکلے گا۔ حالی کہتے ہیں :

> ''حسن بیان، حاضر جوابی اور بات میں بات پیدا کرنا مرزا کی خصوصیات میں تھا۔ ان کو بجائے حیوانِ ناطق کے حیوانِ ظریف کہا جائے تو بجا ہے۔ .. مرزا کی طبیعت میں شوخی ایسی بھری ہوئی تھی جیسے ستار کے تار میں سر بھرے ہوتے ہیں۔''(84)

مرزا کی اہلیہ امراؤ بیگم صوم وصلوٰۃ کی پابند اور متقی و دیندار خاتون تھیں۔ سات بچے ایک کے بعد ایک پیدا ہوئے لیکن کوئی بھی دو برس سے زیادہ نہ جیا۔ مرزا کے ساتھ ان کی قسمت میں بھی دُکھ جھیلنا اور کڑی آزمائشوں سے گزرنا لکھا تھا۔ مرزا جس طرزِ بود و باش کے آگرہ میں عادی ہوچکے تھے، دہلی میں بھی وہ اُسی رئیسانہ ٹھاٹھ باٹ سے رہتے، مے نوشی کرتے، قمار بازی کرتے، عیش و طرب کی محفلوں میں شرکت کرتے۔ مجبوراً بیوی نے ان کے کھانے پینے کے برتن ناپاک سمجھ کر الگ کردیے۔ ایک دن مرزا جوتے سر پر رکھ کر کھڑے ہوگئے۔ بیگم نے متعجب ہوکر پوچھا: ''یہ کیا؟'' مرزا نے کہا ''گھر تو اب مسجد ہوگیا، تو پھر قدم بھی رکھوں تو کہاں رکھوں اور کروں تو کیا کروں۔''

علاء الدین خاں علائی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''ساتویں رجب 1225 ہجری کو میرے واسطے حکم دوامِ حبس (یعنی نکاح) صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلّی شہر کو زنداں مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔''(85)

حالی لکھتے ہیں:

> ''ایک دفعہ مرزا مکان بدلنا چاہتے تھے۔ ایک مکان آپ خود دیکھ کر آئے: اُس کا دیوان خانہ تو پسند آگیا، مگر محسرا خود نہ دیکھ سکے۔ گھر پر آکر اُس کے دیکھنے کے لیے بی بی کو بھیجا۔ وہ دیکھ کر آئیں تو اُن سے پسند ناپسند کا حال پوچھا۔ انھوں نے کہا اس میں تو لوگ بلا بتاتے ہیں۔ مرزا نے کہا کیا دنیا میں آپ سے بھی بڑھ کر کوئی بلا ہے۔''(86)

رمضان اور روزوں کے بارے میں بھی اُن کے ایسے کئی واقعات مشہور ہیں، حالی لکھتے ہیں:

> ''ایک دفعہ جب رمضان گزر چکا تو قلعہ میں گئے۔ بادشاہ نے پوچھا، مرزا تم نے کتنے روزے رکھے۔ عرض کیا پیر و مرشد ایک نہیں رکھا۔''(87)

شاید ایسے ہی کسی موقع پر ذیل کا قطعہ دربارِ شاہی میں پڑھا گیا جس میں تنخواہ کا تقاضا بھی ہے:

افطارِ صوم کی کچھ اگر دستگاہ ہو　　اس شخص کو ضرور ہے روزہ رکھا کرے
جس پاس روزہ کھول کے کھانے کو کچھ نہ ہو　　روزہ اگر نہ کھائے تو ناچار کیا کرے (88)

ایک دوست کو رمضان میں لکھتے ہیں :

''دھوپ بہت تیز ہے روزہ رکھتا ہوں؛ مگر روزے کو بہلاتا رہتا ہوں۔ کبھی پانی پی لیا، کبھی حقہ پی لیا، کبھی کوئی ٹکڑا روٹی کا کھالیا۔ یہاں کے لوگ عجب فہم رکھتے ہیں، میں تو روزہ بہلاتا ہوں اور یہ صاحب فرماتے ہیں کہ تو روزہ نہیں رکھتا۔ یہ نہیں سمجھتے کہ روزہ نہ رکھنا اور چیز ہے؛ اور روزہ بہلانا اور بات ہے۔''(89)

غدر کے بعد جب پنشن بند تھی لوگ حال پوچھنے کو خط لکھتے تھے۔ میر مہدی کو جواب میں لکھتے ہیں :

'میاں بے رزق جینے کا ڈھب مجھ کو آگیا ہے؛ اس طرف سے خاطر جمع رکھنا۔ رمضان کا مہینہ روزے کھا کھا کر کاٹا آگے خدا رزاق ہے؛ کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے۔''(90)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان سب میں کچھ نہ کچھ جدلیاتی نکتہ ہے۔ یہ وضع چونکہ مرزا کی افتاد ومزاج کا حصہ تھی مرزا کو اس کے لیے کوئی خاص تردد نہ کرنا پڑتا تھا۔ معاً کوئی نکتہ یا پہلو سوجھ جاتا تھا۔ جدلیاتی وضع حاضر جوابی اور بذلہ سنجی کی بھی جان ہے۔ ایسے بیسیوں واقعات تذکرہ نگاروں نے لکھے ہیں :

شراب کے بارے میں مرزا کے بہت سے لطائف وظرائف مشہور ہیں۔ حالی لکھتے ہیں :

''ایک شخص نے ان کے سامنے شراب کی نہایت مذمت کی اور کہا کہ شراب خوار کی دعا قبول نہیں ہوتی۔ مرزا نے کہا بھائی جس کو شراب میسر ہے اس کو کیا چاہیے جس کے لیے دعا مانگے۔ (91)

ایک خط کو اس طرح شروع کرتے ہیں :

''بے سے نکند در کفِ من خامہ روائی؛ سردست ہوا آتش بے دود کجائی' میر مہدی! صبح کا وقت ہے۔ جاڑا خوب پڑ رہا ہے۔ انگیٹھی سامنے رکھی ہوئی

ہے۔ دو حرف لکھتا ہوں: ہاتھ تاپتا جاتا ہوں۔ آگ میں گرمی سہی مگر وہ آتش سیّال کہاں کہ جب دو جرعے پی لیے فوراً رگ و پے میں دوڑ گئی۔ دل توانا ہوگیا، دماغ روشن ہوگیا، نفس ناطقہ کو تواجد بہم پہنچا۔ ساقی کوثر کا بندہ اور تشنہ لب!!! ہائے غضب ہائے غضب۔‘‘(92)

کل کے لیے کر آج نہ خسّت شراب میں
یہ سوءِ ظن ہے ساقیِ کوثر کے باب میں

حالی اپنے ورع و اتقا کی وجہ سے مَے نوشی کو گوارا بنا کر پیش کرتے ہیں اور مرزا کے ’احتیاط و اعتدال‘ پر خاصا زور دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں وہ اپنے فعل پر سخت نادم تھے مگر انھوں نے کبھی اس پر پردہ نہیں ڈالا۔ غدر کے بعد جبکہ پنشن بند تھی اور دربار میں شریک ہونے کی اجازت نہ ہوئی تھی، پنڈت موتی لال میر منشی لفٹنٹی پنجاب مرزا صاحب سے ملنے کو آئے۔ حالی لکھتے ہیں:

’’کچھ پنشن کا ذکر چلا۔ مرزا صاحب نے کہا، ’’تمام عمر میں ایک دن شراب نہ پی ہو تو کافر، اور ایک دفعہ نماز پڑھی ہو تو گنہگار، پھر میں نہیں جانتا کہ سرکار نے کس طرح مجھے باغی مسلمانوں میں شمار کیا۔‘‘(93)

تذکرہ نویس لکھتے ہیں کہ حج سے لوٹنے کے بعد شیفتہ نے مَے نوشی سے توبہ کرلی تھی۔ مشہور ہے کہ جاڑوں میں ایک دن غالب کو شغل مے نوشی میں مصروف دیکھ کر انھوں نے کہا کہ شریعت کے احترام سے اب وہ شراب سے پرہیز کرتے ہیں۔ غالب نے سادگی سے متعجب ہوکر پوچھا، ’’کیا جاڑوں میں بھی؟‘‘

اسی طرح کی بہت سی روایتیں ہیں، کچھ کو درج کیا جاتا ہے اس گزارش کے ساتھ کہ نگاہ اس پر رکھی جائے کہ غالب کس خوبی سے اپنے ذہن کے جدلیاتی تفاعل سے یا تو صورتِ حالات کو منقلب کردیتے ہیں یا بات کو پلٹ کر نیا مفہوم قائم کردیتے ہیں یا محض کسی لفظ یا فعل یا حرف کو گردش میں لاکر اسی سیاق میں معنی کو الٹ کر شوخی و انبساط کا پہلو نکال لیتے ہیں۔ ذیل کی روایتیں حالی کی بیان کردہ ہیں۔

آم سے مرزا کی رغبت مشہور تھی۔ ملاحظہ ہو مرزا نے ایک لفظ بھی نہیں بدلا فقط ''بیشک'' کے لاحقہ سے اسی جملہ کو پلٹ دیا ہے:

''حکیم رضی الدین خاں جو مرزا کے نہایت دوست تھے اُن کو آم نہیں بھاتے تھے۔ ایک دن وہ مرزا کے مکان پر برآمدے میں بیٹھے تھے اور مرزا بھی وہیں موجود تھے۔ ایک گدھے والا اپنے گدھے لیے ہوئے گلی سے گزرا۔ آم کے چھلکے پڑے تھے، گدھے نے سونگھ کر چھوڑ دیے۔ حکیم صاحب نے کہا دیکھیے آم ایسی چیز ہے جسے گدھا بھی نہیں کھاتا۔ مرزا نے کہا بیشک گدھا نہیں کھاتا۔''(94)

''ایک روز دوپہر کا کھانا آیا، اور دسترخوان بچھا، برتن تو بہت سے تھے، مگر کھانا نہایت قلیل تھا مرزا نے مسکرا کر کہا، ''اگر برتنوں کی کثرت پر خیال کیجیے تو میرا دسترخوان یزید کا دسترخوان معلوم ہوتا ہے، اور جو کھانے کی مقدار کو دیکھیے تو بایزید کا۔''(95)

''مولوی امین الدین کی کتاب 'قاطع قاطع' کا جواب مرزا نے کچھ نہیں دیا کیونکہ اُس میں فحش اور ناشائستہ الفاظ کثرت سے تھے۔ کسی نے کہا حضرت! آپ نے اس کا کچھ جواب نہیں لکھا، مرزا نے کہا، ''اگر کوئی گدھا تمہارے لات مارے تو کیا تم بھی اُس کے لات مارو گے؟''(96)

''ایک صحبت میں مرزا میر تقی کی تعریف کررہے تھے۔ شیخ ابراہیم ذوق بھی موجود تھے، انھوں نے سودا کو میر پر ترجیح دی۔ مرزا نے کہا، ''میں تو تم کو میری سمجھتا تھا مگر اب معلوم ہوا کہ آپ سودائی ہیں۔''(97)

''جب نواب یوسف علی خاں کا انتقال ہوگیا اور مرزا تعزیت کے لیے رام پور گئے، اس کے بعد نواب کلب علیخاں کا نواب لفٹنٹ گورنر سے ملنے کو بریلی جانا ہوا۔ اُن کی روانگی کے وقت مرزا بھی موجود تھے چلتے وقت نواب صاحب نے معمولی طور پر مرزا صاحب سے کہا، ''خدا کے سپرد''، مرزا نے کہا، حضرت، خدا نے تو مجھے آپ کے سپرد کیا ہے آپ پھر اُلٹا مجھ کو خدا کے سپرد کرتے ہیں۔''(98)

''ایک دن سید سردار مرزا مرحوم شام کو چلے آئے۔ جب تھوڑی دیر ٹھیر کر وہ جانے لگے تو مرزا خود اپنے ہاتھ میں شمعدان لے کر کھسکتے ہوئے لب فرش تک آئے، تاکہ روشنی میں جوتا دیکھ کر پہن لیں۔ انھوں نے کہا قبلہ وکعبہ آپ نے کیوں تکلیف فرمائی؟ میں اپنا جوتا آپ پہن لیتا۔ مرزا نے کہا، ''میں آپ کا جوتا دکھانے کو شمعدان نہیں لایا، بلکہ اس لیے لایا ہوں کہ کہیں آپ میرا جوتا نہ پہن جائیں۔''(99)

ملاحظہ ہو معمولی سے اسم یا فعل کی گردش سے مرزا کیا مزاح پیدا کرتے ہیں:

''میر مہدی مجروح بیٹھے تھے، اور مرزا پلنگ پر پڑے ہوئے کراہ رہے تھے۔ میر مہدی پاؤں دابنے لگے۔ مرزا نے کہا، بھئی تو سید زادہ ہے، مجھے کیوں گنہگار کرتا ہے؟ انھوں نے نہ مانا، اور کہا آپ کو ایسا ہی خیال ہے تو پیر دابنے کی اُجرت دے دیجیے گا۔ مرزا نے کہا، ہاں اس کا مضائقہ نہیں۔ جب وہ پیر داب چکے تو انھوں نے اُجرت طلب کی۔ مرزا نے کہا، بھیا کیسی اُجرت؟ تم نے میرے پاؤں دابے، میں نے تمھارے پیسے دابے، حساب برابر ہوا۔''(100)

''جو شخص اُن کے مکان پر آتا تھا وہ بھی اس کے مکان پر ضرور جاتے تھے۔ ایک روز کسی سے مل کر نواب مصطفیٰ خاں مرحوم کے مکان پر آئے، میں بھی اس وقت وہاں موجود تھا۔ نواب صاحب نے کہا آپ مکان سے سیدھے یہیں آتے ہیں یا کہیں اور بھی جانا ہوا تھا، مرزا نے کہا مجھ کو اُن کا ایک آنا دینا تھا، اس لیے اول وہاں گیا تھا وہاں سے یہاں آیا ہوں۔''(101)

قاطع برہان کے بعد لوگ انھیں گالیوں سے بھرے خط لکھتے تھے۔ چٹھی رساں خط دے گیا تو لفافہ حالی کو دیا کہ کھول کر پڑھو۔ خط فحش و دشنام سے بھرا ہوا تھا، حالی کو تردد ہوا تو ان کے ہاتھ سے چھین کر خود پڑھا۔ ملاحظہ ہو مرزا گالی کو ردتشکیل کر کے پلٹ دیتے ہیں اور غنیم کے وار کو کیسے بیکار کرتے ہیں:

''اس میں ایک جگہ ماں کی گالی بھی لکھی تھی، مسکرا کر کہنے لگے کہ ''اُلو کو گالی دینی بھی نہیں آتی۔ بڈھے یا ادھیڑ آدمی کو بیٹی کی گالی دیتے ہیں، تاکہ اس کو غیرت آئے۔ جوان کو جورو کی گالی دیتے ہیں کیونکہ اس کو جورو سے زیادہ تعلق

ہوتا ہے۔ بچے کو ماں کی گالی دیتے ہیں کہ وہ ماں کے برابر کسی سے مانوس نہیں ہوتا۔ یہ قرم ساق جو بہتر سال کے بوڑھے کو ماں کی گالی دیتا ہے اس سے زیادہ کون بیوقوف ہوگا؟''(102)

''جب مرزا قید سے چھوٹ کر آئے تو میاں کالے صاحب کے مکان میں آکر رہے تھے۔ ایک روز میاں کے پاس بیٹھے تھے، کسی نے آکر قید سے چھوٹنے کی مبارک باد دی، مرزا نے کہا، کون بھڑوا قید سے چھوٹا ہے؟ پہلے گورے کی قید میں تھا اب کالے کی قید میں ہوں۔''(103)

یہاں گورے سے کالے کر کے قید کی نسبت کو پلٹ دیا ہے۔

''سب سے اخیر مکان جس میں ان کا انتقال ہوا۔ حکیم محمود خاں مرحوم کے دیوان خانے کے متصل مسجد کے عقب میں تھا جس کی نسبت وہ کہتے ہیں۔

مسجد کے زیر سایہ اک گھر بنالیا ہے   یہ بندۂ کمینہ ہمسایۂ خدا ہے(104)

مرنے سے پہلے انھوں نے اپنی وفات کا مادۂ تاریخ خود نکالا تھا جس میں 1277 نکلتے تھے۔ اتفاق سے اسی سال شہر میں وبا آئی مگر مرزا بچ گئے۔ میر مہدی مجروح کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

''میاں 1277ھ کی بات غلط نہ تھی مگر میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا، واقعی اس میں میری کسر شان تھی۔ بعد رفع فساد ہوا کے سمجھ لیا جائے گا۔''(105)

حالی لکھتے ہیں :

''اگرچہ یہ محض ایک ہنسی کی بات لکھی ہے۔ مگر اُن کی طبیعت کا اقتضا اس سے صاف جھلکتا ہے۔''(106)

مرزا کی جس خوبی کی طرف حالی طبیعت کا اقتضا کہہ کر اشارہ کررہے ہیں، وہی جدلیاتی افتاد ومزاج ہے جو روشِ عام سے ہٹ کر ہے، بات سے بات پیدا کرنا، طرفگی، بذلہ سنجی، نکتہ رسی اور لطافت کا حق ادا کرنا اسی نسبت سے ہے۔ غور کا مقام ہے کہ جب روزمرہ کے عام واقعات میں یہ کیفیت ہوگی تو تخلیق کی سطح پر چراغاں اور 'شرار کاشتن' کا

سماں کیونکر نہ ہوگا۔

شوخی و بذلہ سنجی کی بحث اور کچھ مثالیں جو اوپر دی گئیں ضمنی تھیں، لیکن ضروری بھی تھیں کہ مرزا کی شخصیت کا یہ بھی خاص رخ ہے جو ان کے جدلیاتی مزاج کا حصہ ہے۔ ہم پھر زندگی کے واقعات کی طرف پلٹتے ہیں اور آخری پڑاؤ کا رخ کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ اس دور میں بھی ایک کے بعد ایک کس طرح غالب نے برابر شدائد و مصائب کا سامنا اپنی جدلیاتی وضع اور خندہ پیشانی سے کیا اور شرف انسانی، آزادگی اور علوئے نفس پر آنچ نہ آنے دی۔

○

انقلاب 1857 : ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو

ہنگامہ سنہ ستاون سے پہلے کے کچھ برسوں میں لال قلعہ میں کئی غیر متوقع چیزیں رونما ہوئیں، انگریزوں کی دخل اندازی خاصی بڑھ گئی تھی۔ 1853 میں مٹکاف کا اچانک انتقال ہوگیا۔ مورخین بتاتے ہیں کہ ایلیٹ اور طامس کی موتیں بھی انھیں دنوں ہوئیں جنھوں نے ولی عہد کے تعین میں دلچسپی لی تھی۔ (یاد رہے کہ نواب شمس الدین خاں کی پھانسی کے بعد ان کی بیوہ شہزادہ فتح الملک کے نکاح میں آئی تھیں) ان ولی عہد کا بھی مٹکاف سے پہلے اچانک انتقال ہوگیا۔ بادشاہ کی بیوی زینت محل اپنے بیٹے جواں بخت کی تخت نشینی کے لیے راستہ صاف کررہی تھیں۔ سازشوں کا بازار گرم تھا۔ تاریخ کیا کروٹ لے گی کسی کو خبر نہ تھی۔ غالب نے اس زمانے میں نواب رامپور کو جو خط لکھے وہ چاک کردیے گئے، صرف ان کے خالی لفافے محافظ خانہ کی فائیلوں میں یاد دلانے کو باقی رہ گئے ہیں۔[107] 22 مئی 1853 کے دہلی اردو اخبار میں غالب کی غزل 'بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے ...' شائع ہوتی ہے[108] جس کا "پیش بینی کا حیران کردینے والا دردناک لہجہ"[109] مرزا کی جدلیاتی فکر کی جولانی کا موید ہے۔ تاریخ ایک عبوری دور کو اپنے لہو سے رقم کررہی ہے، ایک تماشا ہے کہ شب و روز ہورہا ہے، تخت و تاج تاریخ کی ٹھوکروں میں پڑے ہیں، اورنگِ سلیماں ہو کہ اعجازِ مسیحا، کسی چیز کی کوئی وقعت نہیں، ہاتھوں میں دم ہو نہ ہو پیمانۂ صہبا کی گردش

لازوال ہے، ایک قلزمِ خوں ہے کہ موج زن ہے۔ چشم عبرت دیکھ رہی ہے کہ جو کل تک اورنگ نشین تھے آج نانِ شبینہ کے محتاج پھر رہے ہیں، کفر و ایمان سب بے معنی و موہوم ہوکر رہ گئے ہیں، کعبہ پیچھے ہے، کلیسا آگے، تاریخ کشاکشِ روزگار کی ایسی دلدوز داستان کہہ رہی ہے کہ کسی کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا کہ کل کیا ہونے والا ہے:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے
جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے
پھر دیکھیے اندازِ گل افشانیِ گفتار
رکھ دے کوئی پیمانۂ صہبا مرے آگے
ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے
ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

غدر کے زمانے میں غالب پر جو بیتی وہ ایک الگ داستان ہے۔ کئی موقعوں پر اگر انھوں نے اپنی جدلیاتی وضع سے کام نہ لیا ہوتا تو یا وہ زندہ نہ بچے ہوتے یا مزید مصیبتوں میں گھر گئے ہوتے۔ منجملہ سخت تکالیف اور شدائد کے جو مرزا کو جھیلنا پڑے، فتح دہلی کے بعد کچھ گورے ان کے مکان میں گھس آئے اور کرنل برن کے روبرو جو وہیں قریب حاجی قطب الدین سوداگر کے گھر پر مقیم تھے پیش کیا۔ حالی لکھتے ہیں:

''جب مرزا کرنل برن کے روبرو گئے تو اس وقت کلاہ پپاخ اُن کے سر پر تھی۔ انھوں نے مرزا کی وضع دیکھ کر پوچھ کہ وِل تم مسلمان؟ مرزا نے کہا آدھ۔ کرنل نے کہا، اس کا کیا مطلب، مرزا نے کہا ''شراب پیتا ہوں، سور نہیں کھاتا۔'' کرنل یہ سن کر ہنسنے لگا۔ پھر مرزا نے وزیر ہند کی چٹھی جو ملکہ معظمہ کے مدحیہ قصیدے کی رسید اور جواب میں آئی تھی، دکھائی۔ کرنل نے کہا، تم سرکار کی فتح کے بعد پہاڑی پر کیوں نہ حاضر ہوئے؟ مرزا نے کہا ''میں چار کہاروں کا افسر تھ، وہ چاروں مجھے چھوڑ کر بھاگ گئے، میں کیونکر حاضر ہوتا؟ کرنل نے نہایت مہربانی سے مرزا اور ان کے تمام ساتھیوں کو رخصت کردیا۔''(110)

اس مقام پر مرزا اپنی کتاب دستنبو میں لکھتے ہیں:

''سچ بات کا چھپانا آزادوں کا کام نہیں ہے۔ میں آدھا مسلمان کہ جس طرح قیدِ کیش و ملت سے آزاد ہوں اسی طرح بدنامی اور رسوائی کے خوف سے وارستہ ہوں۔ میری مدت سے یہ عادت تھی کہ رات کو فرنچ کے سوا کچھ کھاتا پیتا نہ تھا؛ اور اگر وہ نہ ملتی تھی تو مجھ کو نیند نہ آتی تھی، اگر جوانمرد، خدادوست، خداشناس، دریادل مہیش داس ہندستانی شراب جو رنگ میں فرنچ سے مشابہ، اور بو میں اُس سے بہتر تھی مجھے نہ بھیجتا تو میں ہرگز جانبر نہ ہوتا' اس کے بعد یہ رباعی لکھی ہے:

از بادۂ ناب یک دو ساغر مے جُست　　از دیر دلم دایہ زہر درمے جُست
آبے کہ برائے خود سکندر مے جُست　　فرزانہ مہیش داس بخشید بہ من

چونکہ اُس وقت مسلمانوں سے شہر خالی ہوگیا تھ، مرزا کے ہندو دوستوں کے سوا جو اُن کے پاس برابر آتے رہتے تھے، اور ہر طرح سے اُن کی غمخواری کرتے تھے، کوئی اُن کا غمخوار نہیں رہا تھا۔''(111)

غالب کے اس دعوے کے باوجود کہ وہ بغاوت کے زمانے میں دربار سے دور رہے، حقیقت یہ ہے کہ وہ دربار آتے جاتے رہے۔ انھوں نے دربار سے قطع تعلق نہیں کیا اور برابر حالات پر نظر رکھے ہوئے تھے۔ 14 جنوری 1858 کو عین اپنی جدلیاتی روش کے مطابق انھوں نے نواب رامپور کو لکھا:

''اس ہنگامہ میں اپنے کو میں نے دربار سے الگ ہی رکھا، لیکن اس اندیشے

> ہے کہ اگر یک قدم ترک آمیزش کرتا ہوں تو کہیں میرا گھر تاراج نہ کردیا جائے اور خود میری جان کو خطرہ لاحق نہ ہوجائے، میں باطن میں بیگانہ اور بظاہر آشنا بنا رہا۔'' (112)

حقیقت یہ ہے کہ غالب کے خاص الخاص دمساز و رفیق مولانا فضل حق خیرآبادی نے غدر کے فتوے پر دستخط کیے تھے، اور غالب سے قریبی تعلق رکھنے والے بہت سے احباب اور شاگردوں نے بغاوت میں حصہ لیا تھا۔ اور تو اور غالب نے سکۂ شعر بھی کہا تھا اور دربار میں پیش بھی کیا تھا۔ انگریزوں کے جاسوس گوری شنکر اور جیون لال کی رپورٹوں میں مرزا کی قلعہ کی آمد و رفت اور سکۂ شعر پیش کرنے کی شہادتیں درج تھیں جن کی بنا پر فتح دہلی کے بعد غالب کے بار بار انکار کے باوجود، بطور سزا ان کا دربار موقوف اور پنشن بند کردی گئی۔ یہ داستان خاصی پیچیدہ اور اندوہناک ہے۔ غالب نے جو ہاتھ پیر مارے اور اپنے دفاع میں جو وضع اختیار کی اس میں ان کا جدلیاتی انداز صاف نظر آتا ہے۔ یوسف مرزا کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''وہ دلی اردو اخبار کا پرچہ اگر مل جائے تو بہت مفید طلب ہو ورنہ خیر کچھ محلِ خوف وخطر نہیں ہے۔ حکام صدر ایسی باتوں پر نظر نہ کریں گے۔ میں نے سکہ کہا نہیں، اگر کہا تو اپنی جان اور حرمت بچانے کو کہا۔ یہ گناہ نہیں اور اگر گناہ ہے بھی تو کیا ایسا سنگین ہے کہ ملکہ معظمہ کا اشتہار بھی اس کو نہ مٹا سکے۔ سبحان اللہ! گولہ انداز کا بارود بنانا اور توپیں لگانی اور بنک گھر اور میگزین کا لوٹنا معاف ہوجائے اور شاعر کے دو مصرعے معاف نہ ہوں۔'' (113)

ملاحظہ ہو کہ وہ سکۂ شعر کہنے سے انکار بھی کرتے ہیں اور اقرار بھی، وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ انھوں نے سکہ نہیں کہا اور اگر کہا تو اپنی جان وحرمت بچانے کو کہا، نیز یہ کہ کیسا انصاف ہے کہ گولہ انداز کا گولہ بارود بنانا اور میگزین لوٹنا معاف ہوجائے اور شاعر کے دو مصرعے معاف نہ ہوں۔ یہ جدلیاتی روش اس سیاق میں ہر جگہ بروئے کار آتی ہے اور نمایاں ہے۔ سکۂ شعر کا کہنا نہ کہنا سچائی کا ایک ہی عرصہ ہے جہاں سیاہ سفید میں اور سفید سیاہ میں مدغم ہوجاتا ہے، یہ دو الگ الگ نہیں ہیں۔ غالب کا جدلیاتی ذہن انتہاؤں کی سادگی کا دلدادہ

نہیں، وہ بیچ کے دھندلے خطے (grey area) کی کشاکش کی برقی رو میں جاگزیں ہے جہاں طرفیں کھلی ہوئی ہیں، میکانکی تحلیل ضروری نہیں، حقیقت ایک مناقضہ ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ جو سکہ ان سے منسوب کیا جارہا تھا وہ ان کا نہیں تھا لیکن ایک سکۂ شعر انھوں نے واقعی کہا بھی تھا جو نشان زد ہو چکا ہے۔ گوری شنکر نے جو سکۂ شعر غالب سے منسوب کیا تھا وہ حافظ غلام رسول ویران، شاگردِ ذوق کا کہا ہوا تھا لیکن جیون لال کی رپورٹ میں جو سکۂ شعر 'مرزا نوشہ' کے نام سے درج تھا وہ غالب ہی کا کہا ہوا تھا، 'مرزا نوشہ' غالب ہی کا لقب تھا۔ یہ دونوں سکۂ شعر دریافت ہو چکے ہیں۔ غالب کا کہا ہوا سکۂ شعر یہ تھا:

بر زرِ آفتاب و نقرۂ ماہ
سکہ زد در جہاں بہادر شاہ (114)

دربار اور پنشن کی بحالی میں ایک زمانہ لگ گیا۔ غالب میں اب وہ اگلا سا ولولہ باقی نہیں رہا تھا۔ تھوڑی سی خواہش اگر تھی بھی تو اس کشاکش اور انتظار میں جاتی رہی۔ یہ صدمات گویا غالب کی آزمائش کی ایک اور کڑی تھے۔ ان دردناک دنوں میں جب گھر کے گھر بے چراغ اور محلے کے محلے ویران پڑے تھے، غالب ایک خط میں لکھتے ہیں:

"میں جس شہر میں ہوں اس کا نام بھی دلّی اور محلّہ کا نام بلیماران کا محلّہ ہے، لیکن ایک دوست اُس جنم کے دوستوں میں سے نہیں پایا جاتا۔ مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے۔ جو رہ گئے تھے وہ نکالے گئے ... گھر کے گھر بے چراغ پڑے ہیں۔"(115) (بنام میر مہدی مجروح)

چاندنی چوک میں جگہ جگہ پھانسیاں لگی ہوئی تھیں، علاء الدین علائی کے نام ایک خط میں یہ قطعہ ان دنوں کی ٹیس بن کر رہ گیا ہے:(116)

بس کہ فعّالِ ما یُرید ہے آج — ہر سلحشور انگلستاں کا
گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے — زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے — گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہرِ دہلی کا ذرّہ ذرّہ خاک — تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا

کوئی واں سے نہ آسکے یاں تک آدمی واں نہ جاسکے یاں کا
گاہ جل کر کیا کیے شکوہ سوزشِ داغ ہائے پنہاں کا
اس طرح کے وصال سے یارب کیا مٹے دل سے داغ ہجراں کا

جدلیاتی وضع غالب کی تخلیقیت اور فکر کا نشان تھی، حالات کا فشار ایسا تھا کہ کوئی دم نہیں مار سکتا تھا۔ ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

''یہ کوئی نہ سمجھے کہ میں اپنی بے رونقی اور تباہی کے غم میں مرتا ہوں، انگریز کی قوم میں سے جو ان روسیاہ کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے اس میں کوئی میرا امیدگاہ تھا اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا دوست، کوئی میرا یار اور کوئی میرا شاگرد۔ ہندستانیوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق، سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو اس کی زیست کیونکر نہ دشوار ہو۔ ہائے اتنے یار مرے کہ جواب میں مروں گا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا۔ (117) (بنام تفتہ)

تفتہ کی سنبلستان کی کاپی اچھی نہیں چھپی تھی، مرزا کی آنکھوں میں وہی دردناک پیکرِ خیالی تھے جو خواب میں بھی بے چین کردیتے ہوں گے :

''اس کاپی کی مثال جب تم پر کھلتی کہ تم یہاں ہوتے اور بیگماتِ قلعہ کو پھرتے چلتے دیکھتے، صورت ماہِ دوہفتہ کی سی اور کپڑے میلے، پائچے لیرلیر، جوتی ٹوٹی۔''(118)

علاء الدین احمد خاں کو لکھتے ہیں :

''اے میری جان یہ وہ دلی نہیں جس میں تم پیدا ہوئے ہو، وہ دلی نہیں ہے، جس میں تم شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھنے آتے تھے۔ وہ دلی نہیں ہے، جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں ... ایک کیمپ ہے ... معزول بادشاہ کے ذکور جو بقیۃ السیف ہیں وہ پانچ پانچ روپیہ مہینہ پاتے ہیں، اناث میں سے جو پیرزن ہیں وہ کٹنیاں اور جوانیں کسبیاں۔''(119)

خستہ و نژند، رنجور و دردمند: جدلیاتی نثر پارے

ہم اپنے مبحث میں یہاں وہاں غالب کی نثر سے استفادہ کرتے آئے ہیں۔ لیکن غالب کی جدلیاتی وضع اور آزادگی و وارستگی کی بحث میں بعض خطوط اس نوع کے ہیں کہ انھیں ان کی اپنی حیثیت سے لینے اور دیکھنے پرکھنے کی ضرورت ہے۔ کئی بار دوسرے سیاق میں آ کر معنیاتی حصر اور متنیت کسی اور پرچھائیں میں آجاتی ہے یعنی بے لوث نہیں رہتی۔ غالب اپنی شاعری میں تو حدِ کمال پر ملتے ہی ہیں، نثر میں بھی ان کی سحرکاری کا جواب نہیں۔ حالی نے ان کی نثر پر جو لکھ دیا ہے وہ اپنا جواب نہیں رکھتا۔ یہاں فقط یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ غالب کے تخلیقی ذہن کی جدلیت جس طرح شاعری میں کارگر ہے اور معنی آفرینی و آزادگی و وارستگی کا چراغاں کرتی ہے، ویسا ہی تخلیقی تفاعل نثر میں بھی تہ نشیں ہے اور بعض نثر پارے تو تخلیقی کرشمہ کاری کا ایسا شاہکار ہیں کہ ان کو نگاہ میں رکھے بغیر غالب کی پوری تصویر سامنے آ ہی نہیں سکتی۔ غالب کی نثر ایک الگ دفتر ہے، اس سے پورا انصاف یہاں ممکن نہیں، فقط کچھ اشارے ہی کیے جاسکتے ہیں۔ غالب کی جادو بیانی کا یہ پہلو بھی بہرحال نظر میں رہے۔ مدد خواہ ہم حالی سے لیں خواہ کسی دوسرے سے، بات اپنی رکھیں گے۔

امراؤ سنگھ مرزا کے شاگرد تھے۔ کسی نے مرزا کو اُن کی دوسری بیوی کے مرنے کا حال لکھا اور یہ بھی کہ اس کے چھوٹے چھوٹے بچے ہیں، اب تیسری شادی نہ کرے تو کیا کرے۔ ملاحظہ ہو مرزا کس طرح ایک دردناک مسئلہ کو منقلب کر دیتے ہیں اور اپنی جدلیاتی وضع سے لطف و انبساط کا سامان بھی کر دیتے ہیں۔ یہ فقط شوخی و مزاح ہی نہیں، ذہنی کیفیت وفکری نہج بھی ہے:

> ''امراؤ سنگھ کے حال پر اُس کے واسطے رحم اور اپنے واسطے رشک آتا ہے۔ اللہ اللہ!! ایک وہ ہیں کہ دو دو بار ان کی بیڑیاں کٹ چکی ہیں، اور ایک ہم ہیں کہ ایک اوپر پچاس برس سے جو پھانسی کا پھندا گلے میں پڑا ہے تو نہ پھندا ہی ٹوٹتا ہے، نہ دم ہی نکلتا ہے۔ اس کو سمجھاؤ کہ بھائی تیرے بچوں کو میں پال لوں گا، تو کیوں بلا میں پھنستا ہے۔،،(120)

حالی لکھتے ہیں کہ روزمرہ کی تاریخوں اور قطعوں کی فرمائشوں سے مرزا کا ناک میں دم رہتا تھا، وہ ان سے بہت چڑھتے تھے، دیکھیے کس طرح نفی درنفی سے کام لے کر صورت حال کو اپنے موافق کر لیتے ہیں۔ مادۂ تاریخ نکالنے سے بھاگتے تھے، مکتوب الیہ کو لاجواب کرنے کا انداز دیکھیے:

''ایک بار نواب علاء الدین خاں مرحوم نے اپنے لڑکے کی ولادت کی تاریخ اور اس کے تاریخی نام کی فرمائش کی۔ اس کے جواب میں لکھتے ہیں: ''شیر اپنے بچوں کو شکار کا گوشت کھلاتا ہے، طریق صیدافگنی سکھاتا ہے۔ جب جوان ہو جاتے ہیں آپ شکار کر کھاتے ہیں۔ تم سخنور ہوگئے، حسن طبع خداداد رکھتے ہو، ولادتِ فرزند کی تاریخ کیوں نہ کہو؟ اسم تاریخی کیوں نہ نکال لو؟ کہ مجھ پیرِ غمزدہ، دلِ مردہ کو تکلیف دو۔ علاء الدین خاں تیری جان کی قسم!! میں نے پہلے لڑکے کا جو اسم تاریخی نظم کر دیا تھا، اور وہ لڑکا نہ جیا' مجھ کو اس وہم نے گھیرا ہے کہ وہ میرے نحوست طالع کی تاثیر تھی۔ میرا ممدوح جیتا نہیں، نصیرالدین حیدر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے، پھر نہ سنبھل سکے۔ جس کی مدح میں دس بیس قصیدے کہے گئے وہ عدم سے بھی پرے پہنچا۔ ناصاحب دُہائی خدا کی! میں تاریخ ولادت کہوں گا نہ نام تاریخی ڈھونڈوں گا۔''(121)

ہرگوپال تفتہ فرمائشوں پر فرمائشیں کرتے تھے۔ ایک دفعہ کہیں تفتہ نے یہ لکھا کہ آپ نے بسبب ذوقِ سخن کے اصلاح اشعار منظور فرمائی تھی۔ اس کے جواب میں لکھتے ہیں:

''لاحول ولاقوۃ، کس ملعون نے بسبب ذوقِ شعر کے اشعار کی اصلاح منظور رکھی؟ اگر میں شعر سے بیزار نہ ہوں تو میرا خدا مجھ سے بیزار۔ میں نے تو بطریق قہر درویش بجان درویش لکھا تھا، جیسے اچھی جورو بُرے خاوند کے ساتھ مرنا بھرنا اختیار کرتی ہے، میرا تمہارے ساتھ وہ معاملہ ہے۔''(122)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان سب نثر پاروں میں غالب جس منطق کو بروئے کار لاتے ہیں وہ جدلیاتی وضع پر قائم ہے اور وار کو وار سے یا بات کو بات سے پلٹ کر بے مرکز کر دیتی ہے۔ حاتم علی بیگ مہر کے نام مرزا کے بعض خط بہت دلچسپ اور مشہور ہیں اور مرزا کے

خاص انداز و اسلوب میں ہیں۔ ان کی محبوبہ چُنّا جان کا انتقال ہوگیا، انھیں تعزیت کا خط لکھا اور دلجوئی کی، کچھ زیادہ اثر نہ ہوا۔ تو یہ گلفشانیِ گفتار دیکھیے۔ اس کا شمار مرزا کے شاہکار خطوط میں ہوتا ہے، جنت کے بارے میں مرزا کے خیالات معلوم ہیں، مگر جس طرح مغفرت اور حور وقصور کی ردتشکیل کی ہے، بیدل کی چھوٹ صاف پڑ رہی ہے۔ اردو فارسی میں شاید ہی کوئی دوسرا ہو جس نے ایسی آبدار، جدلیات اساس، شگفتہ اور آزادگی شعار نثر لکھی ہو:

> ''مرزا صاحب ہم کو یہ باتیں پسند نہیں پینسٹھ برس کی عمر ہے۔ پچاس برس عالم رنگ و بو کی سیر کی۔ ابتدائے شباب میں ایک مرشدِ کامل نے یہ نصیحت کی تھی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں، ہم مانع فسق و فجور نہیں، پیو، کھاؤ، مزے اڑاؤ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو، سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک افشانی؟ کہاں کی مرثیہ خوانی؟ آزادی کا شکر بجا لاؤ، غم نہ کھاؤ۔ اور اگر ایسے ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو تو چُنّا جان نہ سہی مُنّا جان سہی۔ میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوگئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی، اقامتِ جاودانی ہے اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے، اس تصور سے جی گھبراتا ہے، اور کلیجہ منھ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ حور اجیرن ہوجائے گی، طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی۔ وہی زمردین کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ۔ چشم بددور وہی ایک حور۔ بھائی ہوش میں آؤ کہیں اور دل لگاؤ۔(123)

آخری زمانے میں بہت تنگدست رہنے لگے تھے اور شراب بھی بند ہوگئی۔ نواب علاء الدین خاں نے جن سے خاص مراسم تھے معلوم کرنے کو خط لکھا اور مرزا کی نازک مزاجی کا لحاظ کرتے ہوئے اپنی طرف سے نہیں، مولوی حمزہ خاں کی طرف سے بطور نصیحت مرزا کو حافظ کا یہ شعر لکھا، چوں پیر شدی حافظ از میکدہ بیروں شو...، اس نے گویا دکھتی رگ پر ہاتھ رکھ دیا۔ یہ نثر پارہ بھی یادگار ہے اور بین السطور اس میں جو جدلیاتی برقیت رواں دواں ہے، نثر میں اس کی نظیر نہیں:

''بھائی کو سلام کہنا اور کہنا کہ صاحب وہ زمانہ نہیں ہے کہ ادھر متھرا داس سے قرض لیا اُدھر درباری مل کو جا مارا، ادھر خوب چند چین سُکھ کی کوٹھی جا لوٹی، ہر ایک پاس تمسک مہری موجود، شہد لگاؤ اور چاٹو نہ مول نہ سود۔ باسٹھ روپے آٹھ آنے کلکٹری کے، سو روپے رام پور کے، قرض دینے والا ایک میرا مختارکار، وہ سود ماہ بہ ماہ لیا چاہے، مول میں قسط اس کو دینی پڑے، انکم ٹیکس جدا، چوکیدار جدا، سود جدا، مول جدا، بی بی جدا، بچے جدا، شاگرد پیشہ جدا، آمد وہی ایک سو باسٹھ، تنگ آگیا، گزارا مشکل ہوگیا، روزمرہ کا کام بند رہنے لگا، سوچا کہ کیا کروں؟ کہاں سے گنجائش نکالوں؟ قہر درویش بجانِ درویش۔ صبح کی تبرید متروک، چاشت کا گوشت آدھا، رات کی شراب و کباب موقوف۔ بیس بائیس روپے مہینہ بچا، روزمرہ کا خرچ چلا۔ یاروں نے پوچھا تبرید و شراب کب تک نہ پیوگے؟ کہا گیا کہ جب تک وہ نہ پلائیں گے۔ پوچھا کہ نہ پیوگے تو کس طرح جیوگے؟ جواب دیا کہ جس طرح وہ جلائیں گے۔ بارے مہینہ پورا نہیں گزرا تھا کہ رام پور سے علاوہ وجہ مقرری کے اور روپیہ آگیا قرض مقسط ادا ہوگیا۔ متفرق رہا، خیر رہو۔ صبح کی تبرید، رات کی شراب جاری ہوگئی۔ گوشت پورا آنے لگا۔ چونکہ بھائی نے وجہ موقوفی اور بحالی پوچھی تھی اُن کو یہ عبارت پڑھا دینا اور حمزہ خاں کو بعد سلام کہنا... ''(124)

اس کے بعد جس شدت اور التہاب سے مولوی حمزہ صاحب کی طبیعت صاف کی ہے اور عقیدہ کا جو بکھان کیا ہے، نثر میں شاعری کی ہے۔ یہ نثر یا شاعری نہیں سحر حلال ہے، دلیل شاعرانہ کی تلاطم خیز جدلیاتی قوت کا یہ عالم ہے کہ دوزخ کی آگ کا ایندھن بن کر جلنا گوارا ہے لیکن حافظ کا مصرع 'چوں پیر شدی حافظ از میکدہ بیروں شو' گوارا نہیں :

''اے بے خبرز لذتِ شُربِ مدامِ ما؛ دیکھا ہم کو یوں پلاتے ہیں۔ دریبے کے بنیوں کے لونڈوں کو پڑھا کر مولوی مشہور ہونا اور رسائل ابوحنیفہ کو دیکھنا اور مسائل حیض و نفاس میں غوطہ مارنا اور ہے؛ اور عرفا کے کلام سے حقیقت حقہ وحدتِ وجود کو اپنے دلنشین کرنا اور ہے۔ مشرک وہ ہیں جو وجود کو واجب و ممکن میں مشترک جانتے ہیں۔ وہ مشرک ہیں جو مسیلمہ کو نبوّت میں خاتم المرسلین کا شریک گردانتے ہیں۔ مشرک وہ ہیں جو نومسلموں کو ابوالائمۃ کا ہمسر مانتے ہیں۔

دوزخ اُن لوگوں کے واسطے ہے۔ میں موحد خالص اور مومن کامل ہوں۔ زبان سے لاالٰہ اِلّا اللہ کہتا ہوں؛ اور دل میں لاموجود اِلّا اللہ، لاموثر فی الوجود الااللہ سمجھا ہوا ہوں۔ انبیا سب واجب التعظیم اور اپنے اپنے وقت میں سب مفترض الطاعت تھے۔ محمد علیہ السّلام پر نبوت ختم ہوئی۔ یہ ختم الرسلین اور رحمۃ اللعالمین ہیں۔ مقطع نبوت کا مطلع امامت اور امامت نہ اجماعی بلکہ من اللہ ہے اور امام من اللہ علی علیہ السّلام ہے ثم حسن ثم حسین اسی طرح تامہدی موعود علیہ السّلام 'بریں زیستم ہم بریں بگذرم' ہاں اتنی بات اور ہے کہ اباحت اور زندقہ کو مردود اور شراب کو حرام اور اپنے کو عاصی سمجھتا ہوں۔ اگر مجھ کو دوزخ میں ڈالیں گے تو میرا جلانا مقصود نہ ہوگا بلکہ میں دوزخ کا ایندھن ہوں گا اور دوزخ کی آنچ تیز کروں گا، تاکہ مشرکینِ نبوتِ مصطفوی و امامت مرتضوی اُس میں جلیں۔ سنو! مولوی صاحب تم نے کئے فاقوں میں ایک شعر حافظ کا حفظ کیا 'چوں پیرشدی حافظ از میکدہ بیروں شو' اور پھر پڑھتے ہو اس کے سامنے کہ اس کی نظم کا دفتر حافظ کے دیوان سے دوچند سہ چند ہے، مجموعۂ نثر جداگانہ، اور یہ بھی لحاظ نہیں کرتے کہ ایک شعر حافظ کا یہ ہے اور ہزار شعر اس کے مخالف ہیں۔'' (125)

لیکن پے بہ پے مصائب کے بعد وہ لمحے بھی آئے ہیں جب وہ اپنی ذات کے روبرو ہوئے ہیں اور اپنا غیر بن کر اسے پاش پاش کیا ہے۔ یہ بھی جدلیاتی موقف ہے کہ یہاں وہ خود اپنے ہمزاد ہیں اور ذات کا دامن ذات کے ہاتھ میں ہے اور ذات کی کشاکش ذات سے ہے:

''یہاں خدا سے بھی توقع نہیں؛ مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی، اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کرلیا ہے۔ جو دُکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ لو غالب کے ایک اور جوتی لگی بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے اب تو قرضداروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے کہ غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا؛ بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہِ تعظیم (جیسے بادشاہوں کو بعد اُن کے جنت آرام گاہ و عرش نشیمن خطاب دیتے ہیں) چونکہ یہ اپنے کو شاہ قلمرو سخن جانتا تھا سقر مقر اور ہاویہ زاویہ خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے نجم الدولہ بہادر!!

ایک قرضدار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرضدار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں اُن سے پوچھ رہا ہوں ''اجی حضرت نواب صاحب! نواب صاحب کیسے اوغلانصاحب! آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں؛ یہ کیا بے حرمتی ہورہی ہے۔ کچھ تو اُکسو، کچھ تو بولو، بولے کیا بے حیا، بے عزت، کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صرّاف سے دام، قرض لیے جاتا ہے یہ بھی تو سونچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔''(126) (بنام قربان علی بیگ سالک)

منشی ہرگوپال تفتہ کے نام درج ذیل خط اپنی نوعیت کا واحد خط ہے۔ اس کے اور غالب کی اس غزل کے جسے ہم نے آخری غزل قرار دیا ہے، داخلی پیکرِ خیالی تقریباً ایک سے ہیں۔ کچھ سُر اداسی کے گھل گئے ہیں مگر اصلاً عالم ہست و بود سے ورا کی کیفیت ہے— جس سناٹے میں میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں۔ یارجانی ہر چیز وہم ہے اور شاید یہ وہم بھی وہم ہے، آگے چل کر یہ پردہ بھی اٹھ جائے۔ یہ آزادی یا آزادیِ کلی یعنی لائے اعظم کے ادراک کا احساس ہے، یا کچھ اور، کچھ بھی کہنا مشکل ہے :

''تم مشق سخن کررہے ہو اور میں مشق فنا میں مستغرق ہوں۔ بوعلی سینا کے علم اور نظیری کے شعر کو ضائع اور بے فائدہ اور موہوم جانتا ہوں۔ زیست بسر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساحری سب خرافات ہے۔ ہندوؤں میں اگر کوئی اوتار ہوا تو کیا اور مسلمانوں میں نبی بنا تو کیا۔ دنیا میں نام آور ہوئے تو کیا اور گمنام جیے تو کیا۔ کچھ معاش ہو کچھ صحت جسمانی، باقی سب وہم ہے۔ اے یارجانی۔ ہرچند وہ بھی وہم ہے مگر میں ابھی اسی پائے پر ہوں۔ شاید آگے بڑھ کر یہ پردہ بھی اٹھ جائے، اور وجہِ معیشت اور صحت و راحت سے بھی گزر جاؤں۔ عالم بیرنگی میں گزر پاؤں۔ جس سناٹے میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں۔ ہر کسی کا جواب مطابق سوال کے دیے جاتا ہوں۔ لیکن سب کو وہم جانتا ہوں۔ یہ دریا نہیں ہے سراب ہے، ہستی نہیں ہے پندار ہے۔ ہم تم دونوں اچھے خاصے شاعر ہیں۔ مانا کہ سعدی و حافظ کے برابر مشہور ہوئے، ان کو شہرت سے کیا حاصل ہوا کہ ہم کو تم کو ہوگا۔''(127)

معرضِ مثال میں دستِ بریدہ اور آج

آخری عمر میں غالب نے شاعری تقریباً ترک کردی تھی۔ اب وہ نحیف ونزار ہوچکے تھے۔ انسان کے مقدر اور شدائد کا مقابلہ کرنے والی ان کی تخلیقیت اور انسانی آزادی کا دفاع کرنے والی ان کی جدلیاتی روش وحسِ مزاح پر سایے لرز رہے تھے۔ دہلی تباہ و برباد ہوچکی تھی۔ یہاں وہاں چولھے جل اٹھے تھے اور چراغ روشن ہوگئے تھے، لیکن مسلمانوں کے گھر سونے اور اجاڑ پڑے تھے:

مسلمانوں کے میلوں کا ہوا قُل　　بچُے ہے جوگ مایا اور دیہی
نشاں باقی نہیں ہے سلطنت کا　　مگر ہاں نام کو اورنگ زیبی (128)

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا مصیبت اور آزمائش کے اس زمانے میں غالب کے ہندو دوستوں اور تلامذہ نے حتی الامکان ان کا خیال رکھا۔ مرزا ہرگوپال تفتہ، جواہر سنگھ جوہر، شیو جی رام برہمن، ہیرا سنگھ، بہاری لال مشتاق اور بالمکند بے صبر خاص شاگردوں میں تھے جنھوں نے غمگساری اور خدمت میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔(129)

پیارے لال آشوب جن کا تعلق ٹوڈرمل کے خاندان سے تھا، اور جو محکمۂ تعلیم میں اونچے عہدوں پر رہے تھے، غالب کے خاص احباب میں تھے۔ وہ لٹریری سوسائٹی دہلی کے سکریٹری تھے۔ ذیل کا قطعہ جو زندگی کے آخری برسوں میں سوسائٹی کے رسالے میں شائع ہوا (1867) غالباً دہلی لٹریری سوسائٹی کے لیے لکھا گیا تھا۔(130)

ہندوستان کی بھی عجب سرزمین ہے
جس میں وفا و مہر و محبت کا ہے وفور
جیسا کہ آفتاب نکلتا ہے شرق سے
اخلاص کا ہوا ہے اسی ملک سے ظہور
ہے اصل تخمِ ہند سے اور اس زمین سے
پھیلا ہے سب جہان میں یہ میوہ دور دور(131)
(1867)

زندگی بھر کے دکھوں سے چور غالب مولوی عبدالرزاق شاکر کے نام کم عمری کے اس شعر کو حسب حال پاکر لکھتے ہیں:

''پیر و مرشد!

اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

یہ خبر ہے۔ پہلا مصرع:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

یہ مُبتدا ہے، شبِ غم کا جوش، یعنی اندھیرا ہی اندھیرا، ظلمتِ غلیظ، سَحرِ ناپیدا، گویا خلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں ایک دلیل صبح کی بود پر ہے، یعنی بجھی ہوئی شمع، اس راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شئے کو دلیل صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے منجملہ اسبابِ تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علامتِ صبح مویدِ ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔''(132)

اسی زمانے کا عبدالغفور نساخ کے نام کا خط ہے:

''اب نہ فارسی کی فکر نہ اردو کا ذکر، نہ دنیا میں توقع، نہ عقبیٰ کی امید۔ میں ہوں اور اندوہِ ناکامیِ جاوید:

چشم کشودہ اند بہ کردار ہائے من
زایندہ نا امیدم و از رفتہ شرمسار

(میرا کردار جیسا بھی ہے سب کی نظر میں ہے، میں مستقبل سے نااُمید اور ماضی سے شرمسار ہوں)

ایک کم ستر برس دنیا میں رہا، اب اور کہاں تک رہوں گا؟ ایک اردو کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا، ایک فارسی کا دیوان دس ہزار کئی سو بیت کا، تین رسالے نثر کے، یہ پانچ نسخے مرتب ہوگئے۔ اب اور کیا کہوں گا؟ مدح کا صلہ نہ ملا، غزل کی داد نہ پائی، ہرزہ گوئی میں ساری عمر گنوائی۔ بقول طالب آملی علیہ الرحمۃ:

لب از گفتن چناں بستم کہ گوئی
دہن بر چہرہ زخمے بود، بہ شد (133)

(میں نے کچھ کہنے سے اپنے ہونٹوں کو سی لیا ہے، میرا دہن گویا چہرے پر ایک زخم تھا جو بھر گیا)

آخری برسوں کی دردنا کی پر پری گارنا نے جو تبصرہ کیا ہے اس سے غالب کی جدلیاتی وضع اور آزادگی کی مزید تصدیق ہوتی ہے:

''غالب کی زندگی کے آخری ایام سب وشتم کی حد تک پہنچ جانے والی تنقید کے اُس ہنگامے سے انتہائی بے لطف رہے جو قاطع برہان پر برپا کیا گیا۔ ... گویا کسی کے نامبارک ہاتھوں نے وہ گٹھری کھول دی ہو جس میں سابقہ بہتان تراشی اور سبّ وشتم کے بھوت بند تھے۔ غالب کے پاس گمنام خطوط آنے لگے، جن میں ان کو عادی شراب خور اور بدمذہب کے القاب سے نوازا جاتا تھا، عذابِ دوزخ سے ڈرایا جاتا تھا اور پُشت در پُشت ان کے سارے خاندان کو گالیوں کا نشانہ بنایا جاتا تھا۔ بغاوت کی ناکامی، ظلم و تشدد، روشن دماغ لوگوں کے پھانسی پانے اور تباہ و برباد ہوجانے کی وجہ سے دہلی کے مسلمان معاشرے پر طاری حددرجہ انحطاط کے ماحول میں اس طرح کا ردِّعمل ایسا کچھ خلافِ توقع بھی نہیں تھا۔ ظلمت پسندی کا نہ ختم ہونے والا گھور اندھیرا چھایا ہوا تھا۔ ... ان حالات میں متعصب عوام الناس کے دل و دماغ پر حکمرانی کرنے والے مذہبی پیشواؤں کے لیے اسلام کے استحصال ... کا نعرہ بلند کرنا بالکل فطری امر تھا۔ اس زمانے میں جسمانی اعتبار سے ٹوٹے ہوئے ہی سہی، لیکن آزادخیالی پر قائم اور عقل انسانی اور آمدِ صبح پر مضبوطی اور مستقل مزاجی سے یقین رکھنے والے عظیم انسان کی شخصیت اس انبوہ کے لیے کیسا چیلنج ثابت ہوئی ہوگی اس کا اندازہ لگانا ایسا کچھ مشکل نہیں ہے۔''(134)

مولوی حبیب اللہ خاں ذکا کو لکھتے ہیں:

''میرے محبّ، میرے محبوب! تم کو میری خبر بھی ہے۔ آگے ناتواں تھا، اب نیم جان ہوں۔ آگے بہرا تھا اب اندھا ہوا چاہتا ہوں، رعشہ وضعف بصر، جہاں چار سطریں لکھیں انگلیاں ٹیڑھی ہوگئیں۔ حروف سوجھنے سے رہ گئے؛ اکہتر برس جیا، بہت جیا۔ اب زندگی برسوں کی نہیں مہینوں اور دنوں کی ہے۔''(135)

حق آں گرمیِ ہنگامہ کہ دارم بشناس
اے کہ در بزمِ تو مانم بہ چراغِ دمِ صبح

(جس گرمیِ ہنگامہ کا مجھے حق تھا کاش کوئی اُسے پہنچاتا، اے کہ تمہاری بزم میں
میں چراغِ دمِ صبح کی مانند رہوں جس کو آخر بجھ جانا ہے)

غالب کو اپنی ذات اور حرف کی صداقت پر اعتماد کی وجہ سے بہت پہلے سے یہ احساس تھا کہ میری شاعری کی قدر اس دنیا میں میرے گزر جانے کے بعد ہوگی۔ یہ اشعار پیشین گوئی اور اعجاز کا درجہ تو رکھتے ہی ہیں، ان کا ایک ایک لفظ غالب کی آزادگی اور جدلیاتی تخلیقی افتاد و نہاد کا منہ بولتا ثبوت بھی ہے:

تا ز دیوانم کہ سرمستِ سخن خواہد شدن
این مے از قحطِ خریداری کہن خواہد شدن
کوکبم را در عدم اوجِ قبولے بودہ است
شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن

(میری شاعری کی شراب خریداروں کے قحط سے پرانی ہو کر تند و تیز ہو جائے گی
تا کہ آنے والے سخن شناس اس کے نشے سے سرمست ہو جائیں۔ میری قسمت
کے ستارے کو بھی عدم میں اوجِ قبولی نصیب رہا ہے چنانچہ میری شاعری کی
قدر اس دنیا میں میرے مرنے کے بعد ہوگی)

اسی غزل میں غالب نے پیش بینی کے انداز میں یہ بھی کہہ دیا تھا:

حرف حرفم در مذاقِ فتنہ جا خواہد گرفت
دستگاہِ ناز شیخ و برہمن خواہد شدن

(میرا ایک ایک حرف مذاقِ فتنہ میں جگہ پائے گا یعنی فتنہ کو پسند آئے گا، نتیجہ یہ
ہوگا کہ برہمن اس کو اپنے موافق سمجھے گا اور شیخ اپنے موافق خیال کرے گا، اور
دونوں اپنی اپنی جگہ اس پر فخر کریں گے اور ایک دوسرے سے جھگڑا کریں گے)

غالب کی وفات پندرہ فروری 1869 کو ہوئی۔ غالب کی نمازِ جنازہ دلّی دروازے کے باہر پڑھی گئی۔ حالی کا بیان ہے کہ جنازے کی مشایعت میں اہلِ سنت اور امامیہ دونوں فرقوں کے لوگ نیز شہر کے عمائدین اور ممتاز حضرات سب شریک تھے۔ ان کی تدفین کے وقت شیعہ سنی فرقوں میں اسی طرح کی ایک عقید تمندانہ کشمکش پیدا ہوگئی جیسی بقول شیخ محمد اکرام:

''کبیر کی وفات پر ہندوؤں اور مسلمانوں میں ہوئی تھی۔''(136)

اور یہ عین مرزا کی جدلیاتی وضع اور آزادگی کے مطابق تھا۔ شیعوں کی طرف سے کہا گیا کہ مرزا صاحب شیعہ تھے ہمیں اپنے طریقے سے تجہیز و تکفین کی اجازت دی جائے، لیکن نواب ضیاء الدین احمد خاں نے نہیں مانا اور تمام مراسم اہلِ سنت کے موافق ادا کیے گئے۔ غالب کی بے مثال آزادگی اور وسیع المشربی کی اس سے بڑی مثال اور کیا ہوسکتی ہے، حالی لکھتے ہیں :

> ''ہمارے نزدیک بہتر ہوتا کہ شیعہ اور سنی دونوں مل کر یا علاحدہ علاحدہ اُن کے جنازے کی نماز پڑھتے اور جس طرح زندگی میں اُن کا برتاؤ سنی اور شیعہ دونوں کے ساتھ یکساں رہا تھا اسی طرح مرنے کے بعد بھی دونوں فرقے اُن کی حق گزاری میں شریک ہوتے۔''(137)

حالی کی اس رائے سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو لیکن زمانہ اپنے طریقے سے چلتا ہے۔ یہ کہنے سے ہمارا مقصد فقط غالب کی آزادگی اور ان کی جدلیاتی وضع کو نشان زد کرنا ہے۔ مرزا نے شاعری کی طرح زندگی میں بھی حتی الامکان طرفوں کو کھلا رکھا، اس انتہا یا اُس انتہا سب کو رد کیا، دانش و خرد، آزاد خیالی اور شرف انسانی کی سربلندی پر کبھی سمجھوتا نہیں کیا، آخر تک بنی نوع انسان کی وحدت پر ان کا یقین غیر متزلزل تھا۔ انھوں نے سب سے برابر کا سلوک کیا۔ انھیں اندازہ تھا کہ یہ دنیا چھوٹے چھوٹے خانوں میں بٹی ہوئی ہے اور ان کی موت بھی اس سے بری نہ ہوگی :

من آں نیم کہ زمرگم جہاں بہم نخورد
فغانِ زاہد و فریاد برہمن یاد آر

(میں وہ نہیں کہ میری موت سے دنیا میں ہنگامہ برپا نہ ہو، زاہد بھی آہ و فغاں کررہا ہے اور برہمن بھی نالہ و فریاد کر رہا ہے)

غالب نے صاحب عالم مارہروی کو لکھا تھا کہ میرے بعد کوئی میرا مرثیہ لکھے گا تو اس شعر کو بند قرار دے کر ترکیب بند لکھے گا :

رشکِ عرفی و فخرِ طالب مرد
اسداللہ خانِ غالب مرد (138)

شیخ محمد اکرام بجا طور پر لکھتے ہیں:

''مرزا ایک آزادہ رو انسان تھے ... ہماری زبان کا شاید ہی کوئی شاعر ہوگا جو اولوالعزمی، آزادخیالی، وسیع المشربی اور شوخی و ظرافت میں مرزا کے ہم پایہ ہو... جس بارگاہ میں غالب کی شخصیت جلوہ گر ہے وہاں گردنیں تعظیم و احترام سے جھک جاتی ہیں اور مرزا کے عظیم الشان ادبی کارناموں پر تحسین و آفرین کے جذبات پیدا ہوتے ہیں، لیکن آپ اس بارگاہ سے صرف عقیدت و احترام کے خیالات ہی لے کر نہ جائیں بلکہ محبت و دوستی اور یرباشی کے جذبات سے بھی متاثر ہوں گے۔ جو ہستی یہاں صدرنشین ہے وہ فقط پرشکوہ اور لائق احترام ہی نہیں، بلکہ ہمارے ادب کی سب سے زیادہ ملنسار اور خوش صحبت ہستی بھی ہے۔ آپ خواہ کس مذاق کے ہوں اور کس رنگ میں یہاں آئیں، وہ ہستی آپ کے رازِ دروں اور دردِ دل سے واقف ہوگی اور آپ کی تسکین و آسودگی کا سامان کرے گی۔ یہ ہستی کسی خاص طریقے کسی خاص روش میں مقید نہیں، لیکن ہر راستے کے نشیب و فراز اور ہر روش کے پیچ و خم سے واقف ہے۔ اُسے یہ کہنے کا حق ہے:

رازدانِ خوے دہرم کردہ اند
خندہ بر دانا و ناداں می زنم'' (139)

(قدرت نے مجھے خوے دہر کا رازدان کیا ہے، میں نادان اور دانا دونوں پر خندہ زن ہوسکتا ہوں)

غالب کی طبیعت میں آزادگی وقلندری کی جو فقیدالمثال خصوصیات تھیں، وہ جہاں ان کے تفکر کو جدلیاتی اساس فراہم کرتی ہیں وہاں ان کی شخصیت کو جادوئی مقناطیسیت (charisma) بھی عطا کرتی ہیں جو انھیں سب کے لیے قابلِ قبول اور ہردلعزیز بناتا ہے۔ مرزا علاء الدین خاں علائی کے نام ایک خط کی یہ چند سطریں مذہب و ملت کی دیواروں اور حدبندیوں سے بے نیاز، انسانیت سے بے پناہ محبت کرنے والے ایک عالی ہمت لیکن خستہ و نژند نکبت میں گرفتار عظیم انسان کی قلبی کیفیت اور دردمندی اور آزادگی کو ظاہر کرتی ہیں:

''قلندری و آزادگی و ایثار و کرم کے جو دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں بقدر ہزار ایک ظہور میں نہ آئے۔ نہ وہ طاقت جسمانی کہ ایک لاٹھی ہاتھ میں لوں اور اُس میں شطرنجی اور ایک ٹین کا لوٹا مع سُوت کی رسّی کے لٹکا لوں اور پیادہ پا چل دوں، کبھی شیراز جا نکلا، کبھی مصر میں جا ٹھہرا، کبھی نجف جا پہنچا۔ نہ وہ دستگاہ کہ ایک عالم کا میزبان بن جاؤں۔ اگر تمام عالم میں نہ ہو سکے نہ سہی، جس شہر میں رہوں اُس شہر میں تو بھوکا ننگا نظر نہ آئے۔ خدا کا مقہور، خلق کا مردود، بوڑھا، ناتواں، بیمار، فقیر، نکبت میں گرفتار، میرے اور معاملات کلام و کمال سے قطع نظر کرو وہ جو کسی کو بھیک مانگتے نہ دیکھ سکے اور خود دربدر بھیک مانگے وہ میں ہوں۔''[140] (13 فروری 1865)

اب تک کی تحقیق کے مطابق ذیل کی غزل مرزا کی آخری غزل ہے جو نواب امین الدین احمد خاں کے نام خط (3 مارچ 1867) میں ملتی ہے۔[141] معنی آفرینی اور حسن کاری کی جدلیاتی روش گویا آخری دنوں تک قائم تھی، یہ شعر جیسے خون جگر سے لکھے گئے ہوں:

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشتِ غم میں آہوے صیاد دیدہ ہوں
نے سبحہ سے علاقہ نہ ساغر سے واسطہ
میں معرضِ مثال میں دستِ بُریدہ ہوں
جو چاہیے نہیں وہ مری قدر و منزلت
میں یوسفِ بقیمتِ اوّل خریدہ ہوں
ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ
ہوں میں کلامِ نغز ولے ناشنیدہ ہوں
اہلِ وَرَع کے حلقے میں ہرچند ہوں ذلیل
پر عاصیوں کے زمرے میں میں برگزیدہ ہوں
پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آئنے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

انتقال سے تقریباً دو برس پہلے کہے گئے ان اشعار میں زندگی بھر دکھ جھیلنے والے ایسے انسان کی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے جس کی غیر معمولی ذہنی قوت نے باوجود شداید و مصائب کے علوئے نفس اور آزادگی سے ہاتھ نہیں اٹھایا۔ غالب جب دہشت ناک خیالی پیکر نکالتے ہیں تو باطن کے التہاب سے شدت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ سبحہ اور ساغر کا ایک دوسرے کا رد ہونا معمولہ کا حصہ ہے کہ روایتاً چلا آتا ہے لیکن طرفگی اس میں ہے کہ اول تو سبحہ کو بہ نسبتِ معکوس ساغر سے ہم رشتہ کیا ہے کہ سبحہ کو بھی ہاتھ میں لیتے ہیں اور ساغر کو بھی، پھر اس توقع کو بھی رد کیا ہے کہ ہاتھ تو ہے ہی نہیں۔ ہاتھ تو کٹا ہوا ہے۔ مزید یہ کہ دستِ بریدہ کے دردناک پیکرِ خیالی کو استعارہ کیا ہے ذات سے جو بے دست و پا ہو چکی ہے۔ دہشت ناک کو سنسکرت شعریات کے رسوں میں 'بھیانک' سے تعبیر کیا گیا ہے جو منزلِ لائے اعظم بھی ہے (مہاشونیہ) یعنی جہاں ہر روایتی 'علاقہ' اور 'واسطہ' نقشِ موہوم معلوم ہوتا ہے۔

وقت کی موجِ خوں سر سے گزر گئی، سورج ڈھلان سے نیچے اتر گیا، لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب۔ نہ سبحہ سے علاقہ نہ ساغر سے واسطہ، انسان معرضِ مثال میں دستِ بریدہ ہے۔ مگر بے صوت آواز زندہ ہے، متن کی قوت معنی پروری کر رہی ہے، اور جب تک یہ خاکدانِ ارضی اپنے محور پر گردش میں ہے، غالب کا میکدۂ سخن عالم و عامی، عاصی و متقی، رند و پارسا سب کے لیے کھلا ہے:

اوراقِ زمانہ در نوشتم و گزشت
در فنِ سخن یگانہ گشتم و گزشت

(میری تحریر کتاب وقت کا ورق تھی جو کہ گزر گئی، فنِ شاعری میں بھی میں
یگانۂ روزگار تھا وقت کے ساتھ وہ بھی گزر گیا)

لیکن غالب کی آواز زندہ ہے۔ غالب نے خود کو عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ کہا تھا۔ آج ہم دیکھ رہے ہیں کہ غالب کی جدلیاتی فکر اکیسویں صدی کے مابعد جدید مزاج سے خاص مناسبت رکھتی ہے۔ غالب جس گرمیِ نشاطِ تصور کے نغمہ سنج ہیں، دیکھا جائے تو ان تصورات

کا زمانہ گویا اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر اور ادعائیت کے خلاف ہے، نیا مزاج بھی مقتدروں، آمریت اور ادعائیت کے خلاف ہے۔ نئی علمیات نے تو مہابیانیوں کی مطلقیت کے خلاف آواز کہیں آج اٹھائی ہے، غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات و تصورات کو بیدخل کرتی آئی ہے جو فکرونظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن نظریوں کی تحکمانہ ادعائیت، جکڑبندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی بے لوث آزادی اور نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاط قدرِ اوّل ہے۔ غالب کا راستہ ریڈیکل کشادگی اور آزادی کا راستہ ہے۔ آج کا سب سے بڑا چیلنج انسانیت کی آزادی، بوقلمونی اور تکثیریت کا تحفظ ہے۔ اس منظرنامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی، آزادخیالی اور وسیع المشربی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ زندگی ایک متناقضہ ہے اور صداقت کا اجارہ کسی کے پاس نہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور شاعری ہے اس کی کوئی دوسری نظیر نہیں۔

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئنہ دارِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

○

میں چشمِ وا کشادہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنمِ خُرشید دیدہ ہوں
پیدا نہیں ہے اصلِ تگ و تازِ جستجو
مانندِ موجِ آب زبانِ بُریدہ ہوں
میں بے ہنر کہ جوہرِ آئینہ تھا عبث
پاے نگاہِ خلق میں خارِ خلیدہ ہوں
دیتا ہوں کشتگاں کو سخن سے سرِ تپش
مضرابِ تارہاے گلوے بُریدہ ہوں
ہوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

○

تھے ظہوری و عرفی و طالب
اپنے اپنے زمانے میں غالب
نہ ظہوری ہے اور نہ طالب ہے
اسداللہ خانِ غالب ہے

حواشی

1 اردوئے معلیٰ (2)، ص 672-674
2 یادگار، ص 17، آب حیات، ص 494
3 مہر نیمروز، یادگار، ص 314
4 ترجمہ اسامہ فاروقی
5 یادگار، ص 255، 377
6 ایضاً، ص 13
7 ایضاً، ص 13
8 اردوئے معلیٰ (3)، ص 1127، بنام مولوی ضیاء الدین خاں ضیاء دہلوی
9 شیخ محمد اکرام، ص 27-28
10 اردوئے معلیٰ (1)، ص 517
11 قاضی عبدالودود، غالب بہ حیثیت محقق، ص 324
12 یادگار، ص 88
13 شیخ محمد اکرام، ص 318
14 شعرالعجم، جلد سوم، 70-65، ص 61-62
15 شفیق، لچھمی نرائن، چمنستان شعرا، مرتبہ مولوی عبدالحق، اورنگ آباد 1928، ص 102
16 شیخ محمد اکرام، ص 402
17 ایضاً، ص 320
18 ایضاً، ص 321
19 ایضاً، ص 27
20 عبدالغنی، ص 127
21 شیخ محمد اکرام، ص 317
22 ایضاً، ص 318
23 یادگار، ص 264
24 شیخ محمد اکرام، ص 322؛ یادگار، ص 201

25 ایضاً، ص 319، 320

26 ایضاً، ص 318، 322

27 خورشید الاسلام، ص 7

28 شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر، ص 290

29 تذکرۂ غوثیہ، بحوالہ شیخ محمد اکرام، ص 142-141

30 پری گارنا، ص 81؛ ترجمہ تنویر احمد علوی، ص 133

31 اردوئے معلیٰ 2، ص 505

32 مالک رام، ص 317-312

33 وارث کرمانی، ص 90

34 ترجمہ تنویر احمد علوی، ص 162؛

35 عود ہندی، بنام عبدالرزاق شاکر، ص 176

36 پری گارنا، ص 204

37 وارث کرمانی، ص 49، 50

38 قاضی عبدالودود ''بادِ مخالف کی اولین روایت''، ایم آرائے مسلینی، جلد اول 1948، بحوالہ غالب بہ حیثیت محقق، ص 45

39 وارث کرمانی، ص 54

40 اردوئے معلیٰ (3)، ص 880، بنام ہرگوپال تفتہ

41 یادگار، ص 78

42 اردوئے معلیٰ (3)، ص 892

43 پرسیول اسپئیر، ص 76-60

44 یادگار، ص 61

45 ایضاً، ص 53-48

46 ایضاً، ص 60

47 ایضاً، ص 68؛ رضا، ص 411

48 ایضاً، ص 69

49 ایضاً، ص 69-68

50 کالی داس گپتا رضا، ص 459، خلیق انجم، غالب اور شاہانِ تیموریہ، ص 96
51 شیخ محمد اکرام، ص 123
52 یادگار، ص 70
53 ایضاً، ص 71
54 ایضاً، ص 71-73
55 ایضاً، ص 242-248
56 پری گارنا، ص 239، 240
57 رضا، ص 410
58 یادگار، ص 26-27
59 شیخ محمد اکرام، ص 97
60 کلیاتِ نثرِ غالب (فارسی)، مالک رام، ص 65-67
61 یادگار، ص 224
62 تفصیل کے لیے دیکھیے، کلام عاصی دہلوی، ص 263-264؛ نقش آزاد، ص 279-282؛
''غالب کا حادثۂ اسیری''، نارنگ، کاغذ آتش زدہ، ص 23-45
63 نقش آزاد، ص 283؛ شیخ محمد اکرام، ص 108
64 یادگار، ص 28؛ نقش آزاد، ص 283
65 وارث کرمانی، ص 70
66 یادگار، ص 27-28
67 پری گارنا، ص 268
68 یادگار، ص 303-304
69 ایضاً، ص 305-306
70 ایضاً، ص 307-308
71 ایضاً، ص 67، 259
72 شیخ محمد اکرام، ص 103
73 وارث کرمانی، ص 48
74 یادگار، ص 76

75 پری گارنا، ص 283

76 حیات جاوید، ص 73 حاشیہ؛ مالک رام، ص 147

77 الہلال، 17 جون 1914 بحوالہ شیخ محمد اکرام، ص 147

78 نامہ ہائے فارسی غالب، مرتبہ و مترجمہ پرتو روہیلہ، کراچی 1999

79 اردوئے معلیٰ (سوم)، ص 940

80 پری گارنا، ص 184

81 ایضاً، ص 190-188

82 عبدالغنی، ص 90

83 ایضاً، ص 93

84 یادگار، ص 60، 160

85 ایضاً، ص 164

86 ایضاً، ص 87

87 ایضاً، ص 60

88 رضا، ص 451

89 یادگار، ص 161

90 ایضاً، ص 12

91 ایضاً، ص 66

92 ایضاً، ص 66

93 ایضاً، ص 68

94 ایضاً، ص 63

95 ایضاً، ص 62

96 ایضاً، ص 44

97 ایضاً، ص 61

98 ایضاً، ص 38

99 ایضاً، ص 65

100 ایضاً، ص 65

101 ایضاً، ص 62
102 ایضاً، ص 49
103 ایضاً، ص 29
104 ایضاً، ص 17؛ رضا، ص 488
105 اردوئے معلیٰ، ص 363
106 یادگار، ص 105
107 امتیاز علی عرشی، مکاتیب غالب، ص 6، 80، 121
108 رضا، ص 443
109 پری گارنا، ص 292
110 یادگار، ص 36
111 ایضاً، ص 37
112 امتیاز علی عرشی، ص 437؛ نارنگ ''غالب اور سنہ ستاون'' ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، ص 452-427
113 اردوئے معلیٰ، ص 249
114 نارنگ، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، ص 433-432
115 اروئے معلیٰ، ص 58
116 اردوئے معلیٰ (2)، ص 758؛ رضا، ص 470
117 اردوئے معلیٰ، ص 91
118 ایضاً، ص 51
119 ایضاً، ص 318
120 اردوئے معلیٰ (1)، ص 153
121 یادگار، ص 83
122 ایضاً، ص 57
123 اردوئے معلیٰ (2)، ص 499
124 یادگار، ص 163-162
125 اردوئے معلیٰ (2)، ص 812

126 ایضاً، ص 614، بنام قربان علی بیگ سالک

127 اردوئے معلّیٰ (3)، بنام تفتہ (1859)، ص 894

128 دیبی سے مراد کالی دیوی ہے۔ زمانہ فکر بعد از 1857 (کالیداس گپتا رضا، ص 67 اور 470)

129 تلامذۂ غالب، ص 54، 63، 78، 105 اور 266؛ شیخ محمد اکرام، ص 144، نیز 192، 194

130 رسالہ دہلی سوسائٹی، شمارہ تیسرا، احوال غالب، ص 192-172

131 کالیداس گپتا رضا، ص 489

132 عود ہندی (علی گڑھ)، ص 155

133 اردوئے معلّیٰ (1)، ص 396، بنام عبدالغفور نساخ

134 پری گارنا، ص 345-346

135 اردوئے معلّیٰ، ص 28

136 شیخ محمد اکرام، ص 201

137 یادگار، ص 90

138 اردوئے معلّیٰ (3)، ص 1015

139 شیخ محمد اکرام، ص 411-414

140 اردوئے معلّیٰ (2)، ص 753 (13 فروری 1865)

141 اردوئے معلّیٰ، (3)، ص 1113

O

کتابیات

ابو محمد سحر

''دیوان غالب، وید مقدس اور بجنوری''

مشمولہ: غالبیات اور ہم

بھوپال 1994

امیری فیروز کوہی

دیوان صائب

ایران 1345

آرزو، مختار الدین احمد، ڈاکٹر

احوال غالب

علی گڑھ 1953

آرزو، مختار الدین احمد، ڈاکٹر

نقد غالب

علی گڑھ 1956

آزاد، مولانا ابوالکلام

نقش آزاد

لاہور 1959

آزاد بلگرامی

خزانۂ عامرہ

کانپور 1909

آزاد، محمد حسین

آب حیات

شیخ مبارک علی تاجر کتب اندرون لوہاری دروازہ

لاہور 1950

باقر مہدی

''غالب اور تشکیک''

نیا ورق (ممبئی)، مارچ 1997

بیخود، سید وحیدالدین دہلوی

مرآۃ الغالب

عثمانیہ بک ڈپو

کلکتہ 2000

بیدل، عبدالقادر

کلیات ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل

جلد اول، غزلیات، کابل 1341 شمسی

جلد دوم، ترکیب بند، ترجیع بند، قصائد، قطعات، رباعیات، کابل 1342 شمسی

جلد سوم، عرفان (1-424)، طلسم حیرت (1-140)، طور معرفت (1-50)

محیط اعظم (1-240)، کابل 1342 شمسی

جلد چہارم، نقد بیدل، صلاح الدین سلجوقی، کابل 1343 شمسی

پری گارنا، نتالیا

مرزا غالب

(روسی سے ترجمہ: اسامہ فاروقی)

حیدرآباد 1997

حالی، الطاف حسین
یادگار غالب
شیخ مبارک علی اندرون لاہوری دروازہ
لاہور، سنہ ندارد

حالی، الطاف حسین
حیات جاوید
طبع اول 1900، طبع نو 1982

حقیری
مثنوی مادھونل کام کندلا
مرتبہ، یوگ دھیان آہوجہ
دہلی 1965

حمید احمد خاں
''غالب اور بیدل''
مشمولہ: مرقع غالب
لاہور، سنہ ندارد

حدیقہ بیگم
نقد بجنوری
نئی دہلی 1984

خلیق انجم، ڈاکٹر
غالب اور شاہان تیموریہ
دہلی 1974

خلیق انجم، ڈاکٹر
غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ
نئی دہلی 2005

خواجہ عباداللہ اختر
بیدل
لاہور 1952

خورشیدالاسلام، ڈاکٹر
غالب : تقلید و اجتہاد
علی گڑھ 1979

خوشگو، بندرابن داس
سفینۂ خوشگو (دفتر دوم)
چاپِ اوّل، تہران 2011
تصحیح دکتر سید کلیم اصغر

زور، سید محی الدین قادری، ڈاکٹر
''عبدالرحمٰن بجنوری''
مشمولہ : مضامین سید محی الدین قادری زور
مرتبہ، سید رفیع الدین قادری
حیدرآباد 2003

سہا مجدّدی
مطالب الغالب
شیخ مبارک علی تاجر کتب اندرون لاہوری دروازہ لاہور 1923
طبع چہارم (عکسی) بھوپال 1998

سید حامد حسین
''عبدالحق اور دیوان غالب''
آج کل (دہلی)، فروری 1999

سید عبداللہ، ڈاکٹر

ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ

دہلی 1942

شبلی نعمانی

شعرالعجم (حصہ اول تا پنجم) نوشتہ 1913-1908، (طبع 1818-1908)

جلد اول (عباس مروزی سے نظامی تک) اعظم گڑھ 1986

جلد دوم (فریدالدین عطار سے حافظ تک) اعظم گڑھ 1983

جلد سوم (فغانی سے کلیم تک) مقبول اکیڈمی، لاہور 1988

جلد چہارم (ایران میں شاعری کا آغاز) اعظم گڑھ 1986

جلد پنجم (قصیدہ، غزل، عشقیہ وصوفیانہ شاعری) اعظم گڑھ 1921

شبیر احمد خاں غوری

''غالب کے نظریۂ وحدت الوجود کے مآخذ''

اردوی معلّٰی غالب نمبر، حصہ سوم

دہلی، فروری 1969 (طبع نو 2011)

شفیق، لچھمی نرائن

چمنستان شعرا

مرتبہ، مولوی عبدالحق

اورنگ آباد 1928

شیخ محمد اکرام

غالب نامہ

سرفراز قومی پریس

لکھنؤ، سنہ ندارد

ضمیر علی بدایونی
''مرزا عبدالقادر بیدل — ساختیاتی فکر کا پیشرو''
الفاظ، علی گڑھ

عاصی، گھنشام لال
کلام عاصی
دہلی، بعد 1865

عبدالرحمٰن بجنوری
محاسن کلام غالب
انجمن ترقی اردو (ہند)
علی گڑھ 1952

عبدالغنی
فیض بیدل
لاہور 1982

عظمیٰ فرمان
''ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری، محاسن کلام غالب اور نسخۂ حمیدیہ''
قومی زبان (کراچی)، فروری 2000

غالب، مرزا اسداللہ خاں
دیوان غالب جدید
المعروف بہ 'نسخۂ حمیدیہ'، مرتبہ، مفتی محمد انوارالحق
بھوپال 1921
(طبع نو، لکھنؤ 1982)

غالب، مرزا اسداللہ خاں
دیوان غالب
نسخۂ عرشی، مرتبہ، امتیاز علی عرشی
علی گڑھ 1958

غالب، مرزا اسداللہ خاں
دیوان غالب بخط غالب (نسخۂ عرشی زادہ)
مرتبہ، اکبر علی خاں عرشی زادہ
رام پور 1969

غالب، مرزا اسداللہ خاں
نودریافت بیاضِ غالب بخطِ غالب
مکتوبہ 1231ھ/ 1816
مرتبہ، نثار احمد فاروقی
مشمولہ: نقوش غالب نمبر (دوم)
لاہور 1969

غالب، مرزا اسداللہ خاں
دیوان غالب کامل، نسخۂ رضا
کالی داس گپتا رضا
بمبئی 1995

غالب، مرزا اسداللہ خاں
اردوئے معلیٰ
شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہوری دروازہ
لاہور 1926

غالب، مرزا اسداللہ خاں
عود ہندی
مطبع انوار احمدی
الٰہ آباد، سنہ ندارد

غالب، مرزا اسداللہ خاں
عود ہندی
مطبع انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ کالج
علی گڑھ 1920

غالب، مرزا اسداللہ خاں
اردوے معلیٰ (صدی ایڈیشن)
مرتبہ، سید مرتضیٰ حسین فاضل
مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور
حصہ اول، جلد اول 1969 لاہور
حصہ اول، جلد دوم 1967 لاہور
حصہ دوم و حصہ سوم 1970 لاہور

غالب، مرزا اسداللہ خاں
مکاتیب غالب
مرتبہ، امتیاز علی عرشی
رامپور (بار ششم) 1949

غالب، مرزا اسداللہ خاں
کلیات غالب فارسی
منشی نول کشور
لکھنؤ 1853

غالب، مرزا اسداللہ خاں
کلیاتِ نثر فارسی
پنج آہنگ، ص 254-1
مہرِ نیم روز، ص 276-255
دستنبو، ص 413-277
لکھنؤ 1968

غالب، مرزا اسداللہ خاں
کلیاتِ مکتوباتِ فارسی غالب
مشمولہ پنج آہنگ و باغِ دودر
مرتب و مترجم، پرتو روہیلہ
اسلام آباد 2008

غالب، مرزا اسداللہ خاں
کلیاتِ غالب (غزلیاتِ فارسی)
مرتبہ، سید وزیر الحسن عابدی
لاہور 1969

غالب، مرزا اسداللہ خاں
کلیاتِ غالب فارسی
مرتبہ، سید تقی عابدی
دہلی 2008

غالب، مرزا اسداللہ خاں
فاروقی، خواجہ احمد، ڈاکٹر (پیشکش)
''غالب کے غیر مطبوعہ فارسی رقعات حضرت غمگین کے نام''
اردوئے معلّٰی، غالب نمبر حصہ دوم
دہلی، فروری 1961

فاروقی، خواجہ احمد، ڈاکٹر
''غالب کا سکۂ شعر''
مشمولہ: یاد و بودِ غالب
نئی دہلی 1993

فاروقی، شمس الرحمٰن
شعر، غیر شعر اور نثر
شب خون کتاب گھر
الٰہ آباد 1973

فاروقی، شمس الرحمٰن
''مطالعات غالب، سبک ہندی اور پیرویِ مغربی''
مشمولہ: غالب پر چار تحریریں
غالب انسٹی ٹیوٹ
نئی دہلی 2001

فاروقی، نثار احمد
''مرزا غالب اور بیدل''
سب رس (حیدرآباد) دسمبر 2003

قاضی عبدالودود
غالب بہ حیثیت محقق
خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری
پٹنہ 1995

گیان چند جین
تفسیرِ غالب (غالب کے غیر متداول کلام کی شرح)
سری نگر 1971

مالک رام
ذکر غالب
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
دہلی 1964
مالک رام
تلامذۂ غالب
نئی دہلی 1957
مراۃ الخیال (قلمی)
ادارہ ادبیات اردو، حیدرآباد
نمبر شمار (1880)
مکتوبہ 1219ھ
میر تقی میر
نکات الشعرا
مرتبہ، ڈاکٹر محمود الٰہی
لکھنؤ 1972
میکش اکبرآبادی، سید محمد علی شاہ
''مرزا غالب کے مسائل تصوف''
اردوے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ سوم
دہلی، فروری 1969 (طبع نو 2011)
مختار ٹونکی
''نسخۂ حمیدیہ کے مرتب مفتی انوار الحق''
کتاب نما دہلی، جنوری 2004

مجنوں گورکھپوری
پردیسی کے خطوط
لکھنؤ 1957

نارنگ، گوپی چند
''غالب اور حادثۂ اسیری''
نقوش، لاہور 1961
نیز: کاغذ آتش زدہ
دہلی 2011

نارنگ، گوپی چند
''غالب کا جذبۂ حب الوطنی اور سنہ ستاون''
مشمولہ: ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری
نئی دہلی 2003
نیز: غالب نام آورم
انجمن ترقی اردو، کراچی 1969

نارنگ، گوپی چند
ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات
دہلی 1993

نارنگ، گوپی چند
اردو غزل اور ہندستانی ذہن وتہذیب
نئی دہلی 2002

نارنگ، گوپی چند
''زبان کے ساتھ کبیر کا جادوئی برتاؤ''
جدیدیت کے بعد
دہلی 2005

نبی ہادی، ڈاکٹر
مغلوں کے ملک الشعرا
شبستان، شاہ گنج
الہ آباد 1978

نجیب اشرف ندوی (مرتب)
رقعات عالمگیر
اعظم گڑھ، سنہ ندارد
مقدمہ رقعات عالمگیر
اعظم گڑھ، سنہ ندارد

نظم طباطبائی لکھنوی
شرح دیوان اردوئے غالب
ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ 1977

نورالحسن انصاری، ڈاکٹر
فارسی ادب بعہد اورنگزیب
انڈو پرشین سوسائٹی
دہلی 1969

وارث کرمانی
غالب کی فارسی شاعری
غالب انسٹی ٹیوٹ
نئی دہلی 2001

وارث کرمانی
''غالب کی شعریات اور بیدل''
ادب ساز (3)، دہلی، اپریل 2007

یوسف حسین خاں
غالب اور آہنگ غالب
غالب اکیڈمی
نئی دہلی 1968

Basham, A.L.
The Wonder that was India
New York 1959.

Bausani, Alessandre
"Ghalib's and Bedil's Style"
International Ghalib Seminar
New Delhi 1970.

Billington, Ray
Understanding Eastern Philosophy
London / New York 1998, Pp. 51-60.

Coward, Harold
Derrida and Indian Philosophy
New York 1990,
Chapter on "Derrida and Nagarjuna", Pp. 125-146.

Dhirendra Sharma
The Negative Dialectics of India
East Lansing, Michigan 1970.

Faruqi, Shamsur Rahman
"A stranger in the city : The poetics of Sabk-i-Hindi" in
Critical Theory, ed. Naqi Husain Jafri
New Delhi 2004.

Hiriyanna, M.
The Essentials of Indian Philosophy
London 1949.

Kosambi, D.D.
Ancient India
New York 1965.

Magliola, Robert
Derrida on the Mend
Purdue, Indiana, 1984.

Matilal, Bimal Krishna
"A Critique of the Madhyamika Position", in M. Sprung, 1973
op. cit., Pp. 54-63.

Murti, T.R.V.
"Samvrti and Paramartha in Madhyamika and Advaita Vedanta", in M. Sprung, 1973
op. cit., Pp. 9-26.

Prigarina, Natalia
"Ghalib and Sarmad"
Indian Literature
New Delhi, October 2002.

Radhakrishnan, S.
Indian Philosophy, Vol. 1 & 2
London 1948.

Raja, K. Kunjunni
Indian Theories of Meaning
The Adyar Library and Research Centre, Adyar
Madras 1963.

Ramanan, K. Venkata
Nagarjuna's Philosophy
Varanasi 1971.

Sells, Michael A.
Mystical Languages of Unsaying
Chicago & London 1994.

Shukla, Wagish
"Mirza Bedil's Irfan and Yogavāsishtha" (MSS)
Presented at the International Conference on Bedil
17-21 March, 2003.

Spear, Percival
Twilight of the Mughals
Cambridge 1951.

Sprung, Mervyn
Ed., *The Problem of Two Truths in Buddhism and Vedanta*
Boston 1973.

Stcherbatsky, Th.
Buddhist Logic, Vol. I & II
Bibliotheca Buddhica 26, Leningrad 1930.

Suzuki, D.T.
Essays in Zen Buddhism
New York 1964.

Suzuki, D.T.
Zen Buddhism
Foreword by Carl G. Jung
Ed. by William Barrett
New York 1958.

Walker, Benjamin
Hindu World, Vol. I & II
London 1968.

Waris Kirmani
Dreams Forgotten : An Anthology of Indo-Persian Poetry
Aligarh 1984.

Zimmer, Heinrich
Philosophies of India
London 1951.

कबीर

कबीर ग्रन्थावली
सम. पारस नाथ तिवारी
इलाहाबाद 1961.

कबीर

कबीर ग्रन्थावली
सम. माता प्रसाद गुप्त
इलाहाबाद 1969.

कबीर

कबीर वचनावली
सम. अयोध्या सिंह उपाध्याय हरी अवध
नागरी प्रचारनी सभा, काशी, सम्त 2003.

Kabir

Rabindranath Tagore
One Hundred Poems of Kabir
London 1915.

Kabir

Songs of Kabir
Translated by Arvind Mehrotra
"Krishna", Preface by Wendy Doniger
Black Kite/ Permanent Black
Delhi 2011.

غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا اور حالی کا غالب وہ نہیں جسے شیخ محمد اکرام یا نظم طباطبائی یا سہا مجدّدی نے پڑھا۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ جیسے کلاسکیت پرستوں اور رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کر لی تھیں۔ غالب نے خود کو عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ کہا تھا۔ زمانیت کی ہر کروٹ کے ساتھ ایک نیا گلشنِ معنی وجود میں آرہا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب کے تئے انسان کا تصور جیسے جدید ذہن کو راس آتا تھا، غالب کی جدلیاتی فکر عہد حاضر کے مابعد جدید مزاج کو راس آتی ہے۔ نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب جس گرمیِ نشاطِ تصور کے نغمہ سنج ہیں دیکھا جائے تو ان تصورات کا زمانہ اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر، ادعائیت اور مقتدروں کے خلاف ہے، مابعد جدید مزاج بھی مقتدروں، آمریت اور ادعائیت کے خلاف ہے۔ غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات و تصورات کو بیدخل کرتی آئی ہے جو فکر و نظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن بھی نظریوں کی تحکمانہ ادعائیت اور جکڑبندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی و نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاطِ زیست قدرِ اوّل ہے۔ نیا عہد تہذیبی جڑوں کا بھی جویا ہے۔ غالب نہ صرف مغل جمالیات میں رچے بسے ہیں، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جیسی نمائندگی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ غالب کی شعریات انحراف، آزادی اور اجتہاد کی شعریات ہے۔ اس کا وظیفہ تجسس، تغیر اور تازگی ہے۔ نئی معلومات اور نئی فکریات متناقضات کی گرامر اور قول محال کے محاورہ میں بات کرنے لگے ہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور تکثیری شعریات ہے اس کی دوسری نظیر نہیں۔

Rs. 1500.00

www.sangemeel.com

(GHALIB: MEANING, MIND, DIALECTICAL THOUGHT AND POETICS)